Digitized by Google

7*mie
Weber

Digitized by Google

Transfer from Circ. Dept.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsezkunst

zum Selbstunterricht,

mit Anmerkungen für Gelehrtere,

von

Gottfried Weber.

3

Dritter

und lezter Band

der Theorie des reinen Satzes.

PUBLIC LIBRARY

Mainz

in der Hofmusikhandlung von B. Schott,

1821

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
651101
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1913 L

Digitized by Google

Vorrede

zum

dritten Bande.

Indem ich, volle drei Jahre nach dem Erscheinen des zweiten Bandes, den gegenwärtigen dritten dem Publikum übergebe, habe ich vor Allem diese freilich unmäſsige Verspätung abzubitten.

Meine Entschuldigung sei kurz:

Da, wo der Staatsdienst, mit seinen unbedingten Pflichten, die Geistesthätigkeit des Beamten während des gröſsten und besten Theils seiner Lebensstunden in Anspruch nimmt, da fallen ihm wol Augenblike der **Erholung** und **Ruhe**, nicht aber **gute** Stunden zu kräftiger kunstwissenschaftlicher Thätigkeit aus; und wenn es wahr ist, daſs zum Erzeugen eines Kunstwerkes, und so auch eines Werkes über Kunst, grade nur die **besten** und **geisteskräftigsten Augenblike** des **Lebens** gehören, wenn der Ausspruch unsers **Göthe** wahr ist, daſs es ein fruchtloses, ja thörichtes Unternehmen sei, ein Kunstwerk in kärglich abgedarbten Nebenstunden erzeugen zu wollen, so habe ich vielleicht weit weniger das späte Erscheinen meines Werkes zu entschuldigen, als noch

Digitized by Google

viel mehr dessen unverhältnismäſsiges Zurükbleiben hinter dem, was es unter anderen der Kunst minder ungünstigen Umständen vielleicht hätte werden können.

Solche dreijährige Zögerung war übrigens lang genug, um vielleicht Manchen an mir irre werden zu lassen. Manchem war sie ein erwünschter Anlaſs, dem Publikum von meiner Theorie, als von einem „unvollendet gebliebenen Werke", zu sprechen.

Sogar haben sich in dieser Zwischenzeit andere Schriftsteller gefunden, welche, gleichsam um für meine Schuld bei dem Publikum einzustehen, demselben andere Lehrbücher lieferten, worin sie meine Theorie aufstellen, so weit sie durch die zwei ersten Bände und durch ein in der Wiener allg. Musikal. Ztg. vorläufig abgedruktes Bruchstük des dritten, bekannt geworden, und das Uebrige nach eigenen Ansichten hinzufügen, ausbauen, und so dem Publikum auf Einmal ein Ganzes liefern; ja, ein Ganzes, welches, nebst der gesammten Grammatik, auch gleich den doppelten Contrapunkt, Fuge, Instrumentation, ja, obgleich Elementarbücher, doch auch die verschiedenen musikalischen Style, den groſsen, den romantischen, Opernstyl, den Kirchen-, Kammer-, Ballet-, Militär-, und Tanz-Musikstyl, das Präludiren, Phantasiren, u. A. m. in wenigen Drukbogen absolvirt.

Es sind diese Werke folgende:

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre oder kleine Generalbaſsschule für Anfänger und zum Selbstunterricht, von Joh. Gottlob Werner. Erste Abtheilung. Cursus II. des Lehrbuchs zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Fr. Hofmeister, 1818, 97 *Seiten.*

Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre, oder Anweisung, richtige Harmoniefolgen und kleine Musiksätze zu erfinden, für Anfänger, und zum Selbstunterricht, von Joh. Gottlob Werner. Zweite Abtheilung. Cursus III. des Lehrbuchs, zum Unterricht im Klavierspielen. Leipzig, im Verlag von Friedrich Hofmeister. 1819. 116 Seiten.

Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musicalischen Composition, von Friedrich Schneider, Musikdirector und Organist in Leipzig Eigenthum des Verlegers. Leipzig, im Bureau de Musique, von C. F. Peters. 112 Seiten. Pr. 2 Rthlr. 12 gr.

Wie schmeichelhaft solche Anerkennung einer Theorie ihrem Urheber, wie angenehm es ihm immer sein mag, dieselbe auch auszugweis verbreitet zu sehen, zumal wenn dies alles von einem so ausgezeichneten Künstler, so genievollen und an theoretischen Kenntnissen reichen Tonsezer, wie Hr. Mus. Dir. Fr. Schneider geschieht, so muſs ich doch gestehen, daſs ich nicht weiſs, ob ich über den vorliegenden Fall mich mehr freuen, oder mehr betrüben soll; theils darum, weil ich wünschte, man hätte, statt eines solchen Halbgebrauchs meiner Theorie, doch lieber erst die Bewährung ihrer Grundlagen durch den Abschluſs des dritten Bandes, abgewartet, theils auch darum, weil ich mir, einen elementarischen Auszug meines Buches einmal selbst zu bearbeiten, vorbehalte.

Um übrigens meine Aeuſserung, daſs die erwähnten neuen Werke meine Theorie auszugweis enthalten, nicht als mit nichts begründete Arroganz dastehen zu lassen, bin ich freilich einige Nachweisung darüber schuldig. Diese ist aber nur gar zu leicht.

Ich stelle zu diesem Ende fürs Erste einige Stellen aus Hrn. Werners Generalbaſsschule, zur Vergleichung mit den entsprechenden Stellen meiner Theorie, nebeneinander.

Theorie (1. *Bd. Seite* 58, 59.)

Von einer grossen oder kleinen Prime kann eigentlich keine Rede sein, weil die Prime eigentlich kein Intervall ist. — — Indessen kommen doch zuweilen die Ausdrüke verminderte und übermässige Prime vor, — — wenn nämlich von zwei auf einer und derselben Notenstufe, stehenden Noten die eine durch ein Versezungszeichen gegen die andere um ein chromatisches Intervall eine halbe Stufe erhöht oder vertieft ist. Im Gegensaz einer solchen verminderten oder übermässigen Prime, nennt man zwei Töne die nicht nur auf einerlei Notenstufe stehen, sondern auch ganz gleich hoch sind, — reine Prime, Einklang, unisonus.

Werner (I. *Seite* 8.)

Die Prime ist an und für sich eigentlich kein Intervall, sie kann daher weder groſs noch klein seyn. Indessen kommt doch bisweilen die Benennung: verminderte oder übermässige Prime, vor; nämlich wenn von zweien auf einer Stufe stehenden Noten die eine durch ♯ erhöht oder durch ♭ vertieft wird, so daſs ein kleiner halber Ton (c, cis, oder d, des) oder ein chromatisches Intervall entsteht. Zum Unterschied solcher verminderten oder übermässigen Primen nennt man deshalb zwei Töne, die auf einerlei Notenstufe stehen, und von ganz gleicher Tonhöhe, weder erhöht noch vertieft sind, die reine Prime, Einklang, unisonus.

Theorie (1. *Bd. Seite* 128.)

Die Zahl aller möglichen gleichzeitigen Zusammenklänge mehrer Töne ist eigentlich unzählbar, und wäre unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben mehr oder weniger wesentliche Merkmale mit einander gemein haben. Diese ordnet man denn zusammen in Klassen, und betrachtet die verschiednen unter eine Klasse gebrachten einzelnen Fälle als eben so viele Unter- oder Spiel-Arten.

Werner (I. *Seite* 12.)

Es giebt zwar eine grosse Menge möglicher Akkorde, sie lassen sich aber, weil sie mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, und mehrere wesentliche Kennzeichen mit einander gemein haben, auf wenige Hauptklassen mit ihren Unter- oder Nebenklassen zurückführen.

Theorie (1. *Bd. Seite* 138.)

Ausserdem rathe ich jedem noch nicht vollkommen Geübten, dass er sich auch

Werner (I. *Seite* 16.)

Von ungemeinem Vortheil ist es auch, wenn man die Akkorde, so wie die Töne

darin übe, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleich viel, auf welcher) mit der Singstimme, oder wär es auch nur pfeifend, zu intoniren. — (*Seite* 139.) Zu gleichem Zwek empfehle ich auch, sich von einem Andern bald diesen bald jenen Akkord auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen.

überhaupt, nach dem Gehör zu unterscheiden, und selbst in Gedanken anzugeben weiſs. Man lernt dieses, wenn man singend oder pfeifend zu einem Grundton die Terz und Quinte anzugeben sich übt, oder wenn ein Anderer auf dem Klaviere Terzen, Quinten und Dreiklänge anschlägt, und man, ohne auf die Tasten zu sehen, die Töne zu benennen sucht.

Diese wenigen Stellen, nur aus dem ersten Bogen des Wernerschen Werkes ausgezogen, mögen zum Vorgeschmak genügen. Wie solche und ähnliche, zum Theil buchstäbliche Aneignungen durch das Werk fortlaufen, zeigen unter anderen auch folgende Stellen:

Zeile 1 bis 8 der Vorerinnerung (verglichen mit meiner Theorie 1. Bd. Seite 15.)
Seite 5, Zeile 12 und folgg. (Theorie 1. Bd. S. 47.)
— 19, Z. 9 v. u. und flgg. (Th. 1. Bd. S. 143, 144.)
— 29, Z. 7 u. flgg. (Th. 1. Bd. S. 137 unten.)
— 76, Z. 3. (Th. 1. Bd. S. 215. §. 201.)
— 83, (Th. 1. Bd. S. 226.)
— 87, Z. 8. (Th. 1. Bd. S. 220 unten.)
— 91 unten und S. 92. (Th. 1. Bd. S. 235 Anm.)
— 93. (Th. S. 315 §. 306.)
— 94. (Th. 2. Bd. S. 242 §. 521. flgg.)
— 96, Z. 12. flgg. (Th. 2. Bd. S. 268. flgg.)
Im Hefte II. S. 1. A bis Seite 9. (Th. 1. Bd. Seite 251, Z. 7 bis S. 256.)
Seite 25 C. (Th. 1. Bd. S. 165 §. 452 §. 454, u. s. w.)
— 27 D. (Th. 2. Bd. S. 186 §. 470 D.)
— 31 (Th. 1. Bd. S. 283 §. 272 flgg.)

Noch mehr aber, als über das, oft wörtliche Aus- und Abschreiben vieler einzelnen Stellen, muſs ich mich darüber wundern, daſs der geschäzte Hr. Verf.

so manche Lehrsäze, welche nur erst ich, der bisher gegolten habenden Lehre zum Theil schnurstrak entgegen, in meiner Theorie aufzustellen gewagt, nicht nur ohne Weiteres adoptirt, sondern sie Seinen Lesern in einem Tone vorträgt, als seien sie bekannte Wahrheiten, an denen nie jemand gezweifelt habe oder zweifle, oder wenigstens als von Ihm, dem Hrn. Verf., aufgestellt und demonstrirt. So adoptirt Er z. B. nicht nur grade die sieben von mir angenommenen Grundharmonieen, sondern auch unbedingt meine Lehre von den eigenthümlichen Harmonieen der Tonarten (I. S. 86 flgg. und II. S. 1. flgg.), — insbesondere von denen der Molltonart (I. S. 90 flgg. und II. S. 7 flgg.), — von der Molltonleiter, I. S. 91. flgg.), — und daſs die Molltonart beträchtlich „ärmer an leitereigenen Harmonieen sei, als die Durtonart" (II. S. 9 Z. 1.), — ferner meine, wenigstens von meinen Rezensenten noch nicht anerkannte Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten (II. S. 31. flgg.), — von dem entscheidenden Auftreten einer Dreiklangharmonie in Quartsextenlage auf schwerer Zeit (II. S. 20. Vergl. Theor. §. 350 und 404), — mein Zusammenstellen von Vorhalten, Durchgangs- und Wechselnoten (I. S. 60. Vergl. Theor. I. Bd. S. 204 Z. 13 von unten), u. dgl. m.

Ebenso gebraucht Er Kunstwörter, welche ich zum Behuf meiner Lehren neu zu bilden oder zu brauchen gewagt, z. B. „Hauptseptimenharmonie" — „Nebenseptimenharmonieen" — „ursprüngliche oder eigentliche" Quinte, Terz, u. s. w." — „Umgestaltung der Harmonieen durch harmoniefremde Töne" u. dgl., ohne

Digitized by Google

weiters als ganz gäng und gebe. (I. S. 20, Z. 4; II. S. 57.) So heifst es z. B. (I. S. 23):

> „So wie es verschiedene Dreiklänge giebt, so hat man auch mehrerlei Septimenakkorde. Der wichtigste, auch der wesentliche oder **Hauptseptimenakkord** genannt," . . .

und als Gegensaz zu diesem Hauptseptimenakkord findet man (S. 28 u. 29.) „**Nebenseptimenakkorde**" und „**Nebensptimenharmonieen**". Auch die Kunstwörter **Trugkadenz** und **vermiedene Kadenz** gebraucht der Hr. Verf. (II. S. 25 und 27) grade in dem Sinne, wie ich sie, nur in meiner Theorie gebrauchen zu wollen, erklärt habe; vergifst aber, Seine Leser zu warnen, dafs man diese Ausdrüke sonst auch für ganz andere Dinge gebraucht. (S. **Kochs** Lexikon. Art. **Tonschlufs**.)

Ich enthalte mich der ausführlicheren Enthüllung noch mehrer Aneignungen, z. B. der Bezeichnungsart der Harmonieen und Harmonieenfolgen, bald durch Ziffern, bald durch Buchstaben, mit dazwischengesezten Verbindungsstrichen, (I. S. 47; II. S. 11.) — der Nachbildung meiner ganzen Manier, die harmonische Structur eines Tonsazes gleichsam anatomisch und psychologisch zu entwikeln (I. S. 94, 95, 96.), — ja selbst meiner, zumal im ersten Bande nicht selten über die Gebühr nachlässigen Diction und Rechtschreibung, z. B. in Einer Zeile einmal „Secunde" und dann „Sekunde" (S. 27 Z. 6.) — das alles bleibe ohne weitere Erörterung; und nur dies sei im Allgemeinen erklärt, dafs ich das, was ich, dem bisher Geglaubten oft zuwider, zuerst auszusprechen gewagt, und überhaupt meine mir eigenen, vielleicht ja auch irrigen Ansichten, selbst und

unter meinem eigenen Namen verantworten will, und nicht auf Hrn. Werners schuldlose Rechnung und Verantwortlichkeit gesezt zu sehen verlange; und es ist daher allzugütige Schonung meines Namens, dafs Er ihn nirgend mit einer Silbe verräth.

Wenn übrigens Hr. Werner, neben den von mir adoptirten Lehren, freilich auch noch mehrere, mit diesen zum Theil im Widerspruch stehende Dogmen der alten Theorie, beibehält, z. B. die Fortschreitungsgeseze der Con- und Dissonanzen; gewissermasen auch die beliebte Lehre von der Molltonleiter: „aufwärts *fis gis* abwärts *g f*"; wenn er lehrt, die Nebenseptimenharmonieen seien Umgestaltungen der Hauptseptimenharmonie, und auch der sogenannte verminderte Septimenakkord eine Nebenseptimenharmonie, u. dgl. mehr: — so erscheinen dagegen in Hrn. Fr. Schneider's Werke meine Ansichten weit treuer befolgt, und jedenfalls ohne Vergleichung verständiger benuzt.

Eine oberflächliche Uebersicht, wie dies geschehen, mag folgende, wiewol unvollständige Exzerptensammlung, auch ohne Nebenanstellung der Parallelstellen, gewähren.

¹ (*Seite* 8 §. 36.) „Bezeichnungsart des Grundbasses. „Die unter obigen Grund-Harmonien befindlichen römi-„schen Zahlen bezeichnen die Stufen der Tonleiter. Eine „grosse Zahl bedeutet, dass auf derjenigen Stufe, die sie zeigt, „ein harter Dreyklang seinen Sitz hat; eine kleine Zahl zeigt „den Sitz eines weichen Dreyklangs auf der durch sie bezeich-„neten Stufe an; der verminderte Dreyklang wird durch eine „der Stufenzahl beygefügte ° bezeichnet. Diese höchst be-„queme Bezeichnungsart wird in der Folge dieses Werkchens „immer beybehalten werden, und es ist nothwendig, sich ge-„nau mit ihr bekannt zu machen". (*Anmerkung.*) „Ein diesen „Zahlen vorgesetzter grosser Buchstabe bedeutet, dass „die Accorde zur harten Tonart gehören; ein kleiner Buch-„stabe bedeutet die weiche Tonart. Z. B. *C*:I bedeutet „den Dreyklang der Tonica von *C* dur; *c*:I bedeutet den „Dreyklang der Tonica in *C* moll."

Digitized by Google

(*Seite* 13 §. 46:) „Der auf der Dominante seinen Sitz ha-
„bende und aus der grossen 3, 5, und kleinen 7 bestehende
„Accord *heisst*: der wesentliche Septimen-Accord oder
„Haupt-Septimen-Accord. . . . . *Wir* bezeichnen
„ihn mit V_7."

(*Seite* 15. §. 48.) „In *unserer* Bezeichnungsart der Grund-
„harmonien heisst 7 eine kleine Septime; $\not 7$ eine grosse Sep-
„time."

„Diese Septimen-Accorde nennen *wir* zum Unterschiede
„von dem Haupt-Septimen-Accorde, . . . Neben-Septi-
„men-Accorde."

(*Seite* 16.) „Eigenthümliche Dreiklängsharmo-
„nien der Moll-Tonart."

(*Seite* 19 §. 57.) „Vergleichung der eigenthüm-
lichen Grundharmonien in beyden Tonarten.

Dur		*Moll*	
Drey-klänge.	Septimen-Accorde.	Drey-klänge.	Septimen-Accorde.
I	$\mathrm{I}_{\not 7}$	i	
ii	ii_7	ii°	ii°_{7}
iii	iii_7		
IV	$\mathrm{IV}_{\not 7}$	iv	iv_7
V	V_7	V	V_7
vi	vii_7	VI	$\mathrm{VI}_{\not 7}$
vii	vii°_{7}		

„(Anmerk.) Man sieht also hieraus, dass die Moll-Tonart
„an eigenthümlichen Accorden bey weitem ärmer ist,
„als die Dur-Tonart."

(*Seite* 20.) „Umgestaltung der Grundharmo-
„nien."

— — „Umgestaltung des Haupt-Septimen-
„Accords durch Beyfügung einer None."

(*Seite* 23.) „Umgestaltung durch harmonie-
„fremde Töne."

(*Seite* 29.) „Harmonische Mehrdeutigkeit."
„Wenn wir die verschiedenen Veränderungen und Umgestal-
„tungen der Grundharmonien noch einmal überblicken, so
„finden wir, dass durch dieselben oft *A*) ein Accord dem
„Klange nach einem andern ganz ähnlich wird, wenn er
„auch auf dem Papiere mit andern Noten geschrieben wird;
„und dass auch oft *B*) ein Accord dem andern sogar den No-
„ten nach ähnlich seyn, und doch auf verschiedener Grund-
„harmonie beruhen könne. Den ersten Fall nennen *wir* en-
„harmonische Mehrdeutigkeit, den letztern einfa-
„che harmonische Mehrdeutigkeit."

**

(*Seite* 30 — 32.) „**Verwandtschaft der Tonarten.**“

(§. 87.) „Tabellarische Uebersicht der Verwandtschaften.

Tab. I. (von *C* dur.)

A

d — D — h

B — g — G — e — E

es — Es — c — C — a — A — fis

As — f — F — d — D

b — B — g

Es

Tab. II. (von *a* moll.)

fis

D — h — H

g — G — e — E — cis

Es — c — G — a — A — fis — Fis

f — F — d — D — h

B — g — G

c

(*Seite* 32 — 43.) „**Leitereigene Modulation.**“ (§. 90.) „Die grosse Anzahl aller möglichen leitereigenen „Harmonie-Folgen lässt sich in vier Klassen eintheilen.“

„1stens. Kann nach einer Dreyklangs-Harmonie eine an„dere Dreyklangs-Harmonie derselben Tonart folgen.

„2te. Nach einer Dreyklangs-Harmonie kann ein Septi„men-Accord folgen.

„3te. Nach einem Septimen-Accord kann ein Dreyklang „folgen.

„4te. Und dann kann nach einem Septimen-Accord auch „ein anderer Septimen-Accord derselben Tonart folgen.“

(*Seite* 34 §. 93.) „Die Harmonienschritte der 3ten Klasse, „wo nach einer Septimen-Harmonie ein leitereigener Dreyklang „folgt, nennen *wir* eine Cadenz — einen Tonschluss — „Schlussfall, und unterscheiden zwey Hauptgattungen:

„*a.*) Die eigentliche Cadenz — Hauptcadenz; „wenn ein Dreyklang nach dem Haupt-Septimen-Accord folgt.

„*b.*) Die uneigentliche, nachgebildete Ca„denz; wo ein Dreyklang nach einem Nebenseptimen„Accorde folgt.“

(*Seite* 35.) „Folgt aber einer Septimen-Harmonie ein an„derer leitereigener Dreyklang, so nennt *man* dieses eine „Trug-Cadenz, Trugschluss.“

(*Seite* 36.) „**Ausweichende Modulation.**“ §. 99. „Eine Ausweichung machen ist also nichts anders, als: eine „Harmonie hören lassen, welche das Gehör aus irgend „einem Grunde für ein Glied einer andern als der bisherigen „Tonart erkennt.

„Der grösste Theil aller vorkommenden Ausweichungen „geschieht 1) durch die Dreyklangsharmonie auf der ersten „Stufe der neuen Tonart, (durch I oder I).

„2) durch die Dreyklangs- oder Septimenharmonie auf der „5ten Stufe der neuen Tonart (durch V oder V7). u. s. w.

Digitized by Google

(*Seite* 40.) „**Einrichtung der Modulation der** „**Tonstücke überhaupt.**"

(§. 108.) „In jedem Tonstück muss eine Tonart vorherrschend „seyn; d. h. das Stück muss der Regel nach in der Haupt„tonart anfangen und schliessen, und zum grössten Theil in „der Haupttonart und den nächstverwandten Tonarten sich „bewegen. (§. 109.) Auch selbst in einem aus mehreren „Sätzen bestehenden Tonstücke u. s. w. (*Anmerkung.*) So „gehen z. B. in Mozarts Zauberflöte, Don Juan, die Finalen „des ersten Akts (eine Folge mehrerer Sätze), aus *C* dur, „und Mozart hat sogar die Ouverturen seiner Opern in „demselben Tone geschrieben, in welchem er die ganzen „Opern schliesst. (§. 110.) Es giebt jedoch auch Fälle, wo „von dieser Tones-Einheit abgewichen wird. So endigt ein „in *Moll* angefangenes Tonstück sehr häufig in *Dur*; und „in einem aus mehreren Sätzen bestehenden Tonstücke manch„mal ein Mittelsatz in einem anderen Tone, als er angefan„gen hat, um vielleicht als Uebergang zum folgenden Satz ... „zu dienen. (§. 111.) ... am natürlichsten ist es: jedes Ton„stück mit dem tonischen Dreyklang zu beginnen. (§. 112.) „Es giebt jedoch Tonstücke, die im Anfange die Tonart „nicht auf diese Weise genau bestimmen, und das Gehör „einige Zeit in Zweifel lassen, welche Tonart dem Stück „zum Grunde liege." — „Sinfonie von Beethoven in *C*-moll." — „Ouverture. Jahrzeiten von Haydn in *G*-moll." ... „Auch „solche, die mit einem andern als dem tonischen Accord „anfangen." ...

So viel nur, wie gesagt, zu Rechtfertigung des oben gesprochenen Wortes.

Eine Erörterung und Kritik der wenigen Punkte, worin der Hr. Verf. von mir abweicht, indem er auf der siebenten Stufe der Molltonart gar keine Harmonie, (S. 17, 19.) hingegen die freie Hinzufügung einer None auch zu allen Nebenseptimenharmonieen annimmt, und die Hauptseptimenharmonie nur aus dem Gebrauche durchgehender Noten entstehen läſst, — eine solche Diskussion, sag ich, so wie überhaupt eine Beleuchtung des Werthes oder Unwerthes der besprochenen Werke, würde diese Vorrede hier am unrechten Orte verlängern, zumal überhaupt Niemand weniger zum Rezensenten der genannten Schriften geeignet ist, als grade ich, dessen Namen Hr. W e r n e r so schonend verschweigt,

Hr. Schneider aber auf so schmeichelhafte Weise als denjenigen nennt, dessen Ordnung und Grundsäzen er meistentheils folgen zu müssen geglaubt habe.

Es bleibet mir, eh' ich dies Vorwort schliefse, noch die Verpflichtung, den verschiedenen Rezensenten meines zweiten Bandes für die Aufmerksamkeit und verständige Genauigkeit zu danken, welche Sie auch hier wieder bewiesen; ganz vorzüglich aber für die mitunter erhobenen Zweifel und Einwendungen, von welchen gewifs auch nicht Eine von mir unbeachtet und unerwogen gelassen, und auch selbst die geringfügigeren mir willkommne Veranlassung geworden sind, meine Ansichten neuerdings durchzudenken, und entweder näher zu begründen, oder unzweideutiger auszudrüken.

Insbesondere habe ich dem Herrn Professor Maass zu bezeugen, dafs Er mich durch Seine Replike überführt hat, dafs die dritte Zeile meines §. 1, logisch unrichtig ausgedrükt ist.

Auch finde ich es nöthig, hier noch einmal zu erinnern, dafs mein Versuch einer geordneten Theorie keineswegs, wie Manche gemeint, ein System im philosophisch- wissenschaftlichen Sinne des Wortes sein soll; keineswegs ein Inbegriff von Wahrheiten, sämmtlich aus Einem obersten Grundsaze logisch folgerecht abgeleitet. Im Gegentheil ist ja grade dies ein, schon in der Vorrede zum ersten Bande, und in den Vorkenntnissen, S. 16 u. f. angezeigter Grundzug meiner Ansicht, dafs unsere Kunst sich keineswegs, oder wenigsten

bis jezt noch nicht, zu solcher systematischen Begründung eigne; dafs unsere Vorfahren, statt erst die einzelnen Phänomene vom Wol- oder Misklingen dieser oder jener Zusammenstellung von Tönen möglichst vollständig zu durchforschen, und dann allenfalls den Bau eines Systemes zu versuchen, vielmehr sehr übereilt und vorzeitig, gleich den Bau anfiengen, ihn durch die imponirende Form mathemathischer Behandlung aufstuzten und wenn ihnen dann natürlicher und nothwendiger Weise eine Menge von Phänomenen aufstiefs, welche in das vorlaut aufgestellte System nicht passen und es widerlegen, dieselben lieber unter der Kathegorie von Freiheiten, Lizenzen, Ausnahmen, Ellipsen und Katachresen bei Seite zu bringen suchen, als sich dadurch aus dem seligen Traumglauben an ihr Harmoniesystem erwekken lassen. Noch immer besteht das wenige Wahre, was wir im Gebiete der Tonsezkunst wissen, in einer Sammlung von Erfahrungen und Beobachtungen vom Wol- oder Misklingen dieser und jener Zusammenstellungen von Tönen. Diese Erfahrungssäze aber folgerecht aus Einem obersten Grundsaz abzuleiten und zu einer philosophischen Wissenschaft, zu einem Systeme zu gestalten, konnte, wie ich im Verlaufe des Buches nachzuweisen nur allzuoft Gelegenheit fand, bis jezo nur sehr mislingen; und auch mein Verdienst, wenn ich eines habe, sollte blos darin bestehen, jene Erfahrungssäze durch genauere Forschung zu sichten, durch eigne Beobachtungen zu vermehren, dann das Aehnliche und anscheinend Zusammengehörige zusammen zu stellen, in Verbindung zu sezen, und solchergestalt das Gegebene nach einem möglichst verständigen Plane,

Digitized by Google

möglichst geordnet vorzutragen, als Versuch einer geordneten Theorie, vor welche ich ebendarum nicht den Titel: System der Harmonie, als trügendes Schild aushängen mogte.

Endlich sei mir auch noch ein Wort der Rechtfertigung vergönnt, über die Freimüthigkeit, mit welcher ich so manchesmal, ergraute Lehren als nur halbwahr, ja, als durch und durch unwahr, nachzuweisen wage. Ich glaube es nicht nothwendig zu haben, für mich anzuführen, was Göthe in seiner Farbenlehre (1. Bd. S. 648) zur Entchuldigung seiner schneidenden Polemik, an sich freilich sehr wahr, sagt: „dafs es im Conflict von Meynungen und Thaten „nicht darauf ankommt seinen Gegner zu schonen, „sondern ihn zu überwinden; dafs Niemand sich „aus seinem Vortheil herausschmeicheln oder her„auskomplimemtiren läfst, sondern dafs er, wenn „es ja nicht anders seyn kann, wenigstens heraus„geworfen seyn will;" — denn es ist mir nicht darum zu thun, Gegner zu überwinden, sondern Wahrheit zu erforschen und darzustellen. Eben so wenig will ich auf die altergrauen Systeme und das unerlöschliche Geschlecht ihrer älteren und neuesten Wiedergebärer, sein „heiteres Gleichnis" (1. B. S. XVI) anwenden, von der alten Burg, ursprünglich mit jugendlicher Uebereilung angelegt, in der Folge, zu Dekung der Mängel ihrer Uranlage, durch die verschiedenartigsten neuen Bollwerke, Gräben, Thürme, Erker und Schiefsscharten befestigt, durch allerlei An-, Neben- und Vorgebäue erweitert, und diese wieder in Verbindung gebracht durch die seltsamsten Galerieen, Hallen und Gänge, übrigens dar-

Digitized by Google

am, weil sie, nie ernstlich angegriffen, nie eingenommen worden, zum Rufe der Unüberwindlichkeit gelangt, und dieses Rufes auch noch jezt geniessend, obgleich längst in sich selbst zerfallen und leer stehend, nur von Invaliden bewacht, die sich ganz ernsthaft für gerüstet halten, — u. s. w. Nein, Niemand, ich betheure es, ist bereitwilliger als ich, den verdienstlichen Bemühungen unserer Vorfahren um die Gründung einer Theorie, Achtung zu zollen. Allein wie sehr es auch Pflicht ist, dankbar zu erkennen, was sie, schon lang eh wir auf der Welt waren, für Kunst und Kunstlehre nach ihrer Weise gethan, so wenig dürfen wir es doch verkennen, dass sie das Geschäft der reiferen Ausbildung, der Sichtung, und überhaupt des weiteren und tieferen Forschens und Prüfens, uns übrig gelassen haben; und wollen wir daher die Väter unserer Theorie recht ehren, wollen wir ihrem Beispiele recht folgen, so thuen wir es dadurch, dafs wir, gleich ihnen, selbst denken und selbst forschen, nicht aber grade nur das nachbeten, was, und grade so wie sie es uns vorgesagt, und blindlings, wie die Heerde den Leithammel folgt, nur den Pfad nachtraben, den sie gegangen. Warnt uns doch vor solchem Köhlerglauben schon Seneca (*De vita beata, Cap.* I.) in den kräftigen Worten: *Nihil magis praestandum est, quam, ne pecorum ritu sequamur antecedentium gregem, pergentes, non qua eundum est, sed qua itur.*

Geschrieben in Darmstadt,
im März 1821.

Gottfried Weber

Nachtrag

verschiedener erst später entdekter Drukfehler.

Im ersten Bande.

Seite 5, *Zeile* 3, 4, 5, 6, 7 *und* 8 *müssen vielmehr also heissen:*

eine nur halb so lang als die andere ist, macht die erstere grade zwei Schwingungen indess die leztere nur eine vollbringt, der Klang der erstern ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der leztern, die leztere klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als

Seite 56, Z. 11, *soll also heissen:*

oktave von e, die Terz von C; c ist die

Seite 144, Z. 3 *und* 16, *statt* $\bar{d}$ *sezze* $\bar{\bar{d}}$

Seite 147, Z. 9 *von unten*, *statt:* seinem *s.* einem

Seite 282, *im zweiten Notenbeispiel ist die Note* $\bar{\bar{f}}$ *auszulöschen.*

Seite 284 *in der 4ten Zeile des* §. 273, *statt:* 126 *s.* 226

Im zweiten Bande.

Seite 11, *Fig. 7, im lezten Takte, statt:* $\bar{\bar{c}}$ *sezze* $\bar{\bar{h}}$

Seite 41 *oben*, *statt* d *sezze* D

Seite 49, Z. 2, *statt:* dritten *l.* vierten

Seite 78, *unter No.* 3, *statt:* vi *l.* iv

Seite 90, Z. 2, *statt:* und V *sezze* und F:V

Seite 91, Z. 10, *statt* eigentlichen *sezze* eigenthümlichen

Seite 105 *und* 106 *steht, aus Misverstand des Korrektors, im Französischen mehrmal* Akkord *statt* Accord.

Seite 108, *unter Zff.* 10, *im* 1. *Takte, statt:* i *s.* ii.

Seite 122, *Beisp. Zff.* 1, *statt* D *s.* C

Seite 123, *im Beispiele des* §. 400, *unterm 3ten Akkorde s.* ii

Seite 126, Z. 3, *statt:* ii° *s.* ii

Seite 127, Z. 2, *statt:* die *s.* der

Seite 137, unter Zff. 3, statt: IV l. II

Seite 141, in der 3ten Zeile des §. 421, ist bei I° das ° auszustreichen.

Seite 151, im lezten Akkorde, muſs statt h, c stehen.

Seite 154, im §. 442, Z. 11, statt: Dreiklang sezze leitereigner Dreiklang.

Z. 14, ebenso

Z. 17, vor: Dreiklang sezze solcher

Seite 160, vor der 3ten Notenzeile fehlt ein ♯ auf der f-Linie

Seite 163, in der dritten Zeile des §. 446, statt: Septimenharmonie l. Hauptseptimenharmonie.

Ebenso Seite 166, Z. 7.

Seite 168, unten, statt: d sezze D.

— — Z. 6 u. 7 von unten, statt: dieser nämlichen Trugkadenz sezze der Trugkadenz V7:VI

Seite 178 ist die ganze Oberstimme des Beispiels Zff. 3, unrichtig, und sollte heiſsen:

g | f f e e | d d c c | h h a a | u. s. w.

Seite 183, §. 469, Beisp. 5) ist das ♯ vor h auszulöschen.

Seite 186, Z. 4, statt: folgt sezze aus derselben Tonart folgt

Seite 210, Z. 8, statt: d°7 sezze d°

— Z. 11, statt: es: I sezze c: I

Seite 211, im Notenbeispiele 4) muſs vor dem ersten g noch ein - stehen.

— — — — — 5) muſs über dem Akkorde [g des e b] ein ⌢ stehen.

Seite 216, unter dem Beispiel 2) im ersten Takte, statt: IV II°7 sezze II°7 —

Seite 221, Z. 3 von unten, statt: d°7 sezze d°.

Seite 226, Z. 4, nach Dominantendreiklangs sezze hinzu: in erster Verwechslung

— — unter der 2ten Zeile des Beispieles 6) statt b:V sezze b:V7.

Seite 227, die Beispiele: S. 62 und S. 70, Z. 2, beweisen hier nichts und sind auszulöschen.

— — Z. 3, statt: II°7 lies II7.

Seite 236, 1stes Beispiel 4ter Takt, fehlen 4 Achtelnoten.

Seite 237, 1stes Beispiel, statt: b:IV sezze b:VI.

Seite 238, Z. 7, statt: IV sezze VI.

Seite 244, Z. 6, statt: Jos. Haydn sezze Mozart.

Seite 245, 7te Zeile von unten, statt: As lies Des.

— — 3ter Takt, nach e:V7 die 2te 7 wegzustreichen.

Seite 246, Z. 13, 18 u. 19, statt: 224 lies 244.

— — Z. 3 von unten, statt: den lies der.

Seite 247, in der obersten Chiffernreihe zum Notenbeispiele, statt: II sezze II°

Seite 258, Beispiel 3) statt: 3/4 l. 2/4

— — — 4) Takt 3, statt: I l. g:I.

***

Seite 259, *Beispiel* 5) *die halben Noten* $\bar{c}$ *und* $\bar{\bar{c}}$ *dürfen keine* ~ *haben sondern erst das folgende Achtel*
Seite 263, Z. 8 *von unten, statt:* Moll *l.* Dur.
Seite 272, *am Ende des Beisp.* 8) *statt:* I *sezze:* C:I. *Dahingegen muſs das vorhergehende* c:V_7 *wegfallen, und sind die Töne* [$\bar{c}$ $\bar{g}$] *und* [fis dis] *als durchgehend zu bezeichnen.*
Seite 275, 2te *Drukzeile von unten, statt:* 551 *s.* 554
Seite 276, *Beisp.* 6) *im* 4ten *Takte, statt* V_7 *s.* g:V_7
Seite 277, *unter den* 3ten *Akkord des Beisp.* 3) *s.* I
Seite 279, *Beisp. Zff.* 2) *im* 3ten *Takt, statt* D *s.* d.
Seite 280, *am Ende von Zff.* 7, *statt:* I *s.* F:I.
Seite 286, Z. 1, *statt:* der in *s.* in der
Seite 291, Z. 4 *von unten, statt:* S. 376 *s.* §. 376
Seite 392, Z. 28, *statt:* wiederholten *s.* wiederholter
— — — 29, *statt:* am *s.* ein
— — — 30, *statt:* dem *s.* den
Seite 301, Z. 11, *statt* dieselbe *l.* ohne weitere Umgestaltung
Seite 308, Z. 7 *von unten, statt:* Moll *s.* Dur
Seite 309, Z. 3 *von unten, statt:* 33 *s.* 34
Seite 311, Z. 17 *von unten, statt:* erhalten *s.* enthalten.
Seite 322, Z. 4 *von unten, sind die Worte:* um eine Stufe höher *auszulöschen.*
Notenblatt A, *Zff.* III, *ist das* 3te *Viertel der dritten Stimme mit* 5, *statt* 1 *zu bezeichnen.*
— — — — — — 5te *Viertel der zweiten Sopranstimme mit* 5, *statt* 1 *zu bezeichnen*
— — *Zff.* IV. *vom* 6ten *zum* 7ten *Takt, statt:* (§. 549) *sezze* (§. 459.)
Notenblatt C, *Zff.* VI, *T.* 23, *im ersten Tenor, ist der Strich über* $\bar{a}$ *auszulöschen*
— — — — — *T.* 24 *ebend. ist das Auflösezeichen vor* $\bar{d}$ *auszulöschen*
— — — — — *T.* 33, *in der untersten Zeile, ist: statt* g, fis *zu sezzen*
Notenblatt D, *Zff.* VIII, *T.* 11, *ist auch* $\bar{c}$ *als durchgehend zu bezeichnen.*
— — — — — — *T.* 16, *sind die Querstriche über* c *und* cis *auszulöschen. Ebenso T.* 20. *Auch T.* 26 *der Querstrich über* e, *und in T.* 30 *unter* g *und* E. *T.* 34 *ist ein* ♭ *vor die erste Note der Singstimme zu sezen.*
Notenblatt E, *T.* 28, *statt:* Stringendo--18″ *sezze* Stringendo 8″
— — — — 32, *statt* fis:V *sezze* fis:V_7.
Notenblatt F, *T.* 55, *auf der* 6ten *Note der Oberstimme, statt:* 7 *sezze* 5.
— — — *T.* 59, *in der Oberstimme, sezze ein* ♭ *vor* $\bar{h}$.

Digitized by Google

Im dritten Bande.

Seite 16, *drittlezte* Zeile, *statt:* $\overline{d}$ *sezze* $\overline{\overline{d}}$

Seite 44, *in der Mitte*, *statt:* 23. *sezze* 32.

Seite 70, Z. 5 *von unten*, *statt:* I. Band *sezze* II. Band.

Seite 71, *in der lezten* Zeile des §. 633, *statt* $\overline{d}$ - eis *s.* $\overline{cis}$ eis

Seite 78, Z. 4 *von unten*, *statt:* verminderten *s.* übermäfsigen

Seite 102, Z. 11, *statt:* grofse oder kleine nacheinander *sezze* grofse **und** kleine nacheinander.

Seite 129, Z. 6 *von unten*, *statt:* c *sezze* c.

Seite 191, Z. 12 *von unten*, *statt:* 4ten *l.* 7ten.

Seite 204, Z. 7. *von unten*, *statt* $\overline{c}$ *l.* $\overline{d}$.

Seite 344, §. 877, Z. 5, *statt:* nächsthöheren *s.* nächsttieferen.

Seite 349, Z. 13, *statt:* S. *s.* §.

Inhaltverzeichnis

des

dritten Bandes.

Erste Abtheilung.

Von Stimmen und Stimmenführung überhaupt.

(§. 586 bis 608.)

I.) Begriff von Stimmen. S. 2, § 586 — 569.
II.) Stimmenfortschreitung, Stimmenschritte, Stimmenführung. S. 3, § 570 — 572.
III.) Partitur. S. 7, § 573.
IV.) Eintheilung und Arten der Stimmen. S. 8, § 574 — 586.
A.) Haupt- und Neben- oder begleitende Stimmen. S. 9, § 375 — 377.
B.) Obere, untere; äufsere und Mittelstimmen. S. 11, § 578 — 582.
1.) Begriff. S. 11, § 578.
2.) Zusammentreten und Durchkreuzen der Stimmen. S. 12, § 579, 580.
3.) Mehrdeutigkeit S 13. § 581.
4.) Charakterische Verschiedenheit. S. 14, § 582.
C.) Singstimmen, Instrumentalstimmen. S. 15, § 583 — 586.
V.) Begriff von Mehrstimmigkeit. S. 19, § 587—592.
VI.) Charakterische Verschiedenheit des mehr- und wenigerstimmigen Sazes. S. 24, § 593—601.
VII.) Mehrstimmigkeit durch Brechung. S. 35, § 602 — 605.
VIII.) Mehrdeutigkeit durch Brechung. S. 43, § 606 — 608.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

Bewegung.

(§ 609 bis 714.)

I.) Langsame, schnelle Bewegung. S. 46, § 609—611.
II.) Gleiche, ungleiche Bewegung. S. 49, § 612, 613.
III.) Synkopirende Bewegung. S. 51, § 614—617.
IV.) Rhythmische Rükung. S. 53, § 618, 619.
V.) Springende, gehende Bewegung. S. 56, § 620—646.
A.) Begriff und Arten. S. 56. § 620, 621.
B.) Charakter und Werth. S. 58, § 622—646.
1.) Ueberhaupt. S. 58, § 622 — 628.
2.) Insbesondere. S. 66, § 629 — 646.
a.) Baſssprünge. S. 66, § 629 — 633.
b.) Sprungmessung. S. 71, § 634 — 639.
c.) Querstände. S. 85, § 640 — 646.
VI.) Aufsteigende, absteigende Bewegung. S. 93, § 647.
VII.) Grade-, Gegen-, Seitenbewegung. S. 94, § 648 — 713.
A.) Begriff und Arten. S. 94, § 648 — 651.
B.) Verschiedenheit. S. 98, § 652, 653.
C.) Werth der verschiedenen Parallelbewegungen. S. 99, § 653 — 713.
1.) Primenparallelen. S. 100, §. 654.
2.) Sekundenparallelen. S. 100, § 655.
3.) Terzenparallelen. S. 102, § 656, 657.
4.) Quartenparallelen. S. 104 § 658 — 660.
5.) Quintenparallelen. S. 106, § 661 — 697.
a.) Aufzählung der verschiedenen Arten. S. 107 § 663 — 676.
[1.] Eigentliche, wirkliche oder offenbare. S. 107, § 663 — 665
[a.] in streng paralleler Richtung. S. 108, § 664.
[α.] in der Entfernung von groſsen Quinten. S. 108, § 664.
[β.] von kleinen Quintenparallelen. S. 109, § 664.
[b.] in nicht strengparalleler Richtung. S. 109, § 665.

Digitized by Google

[2.] Uneigentliche oder verdekte Quintenparallelen. S. 110, § 666 — 675.
[a.] Durch Pausen unterbrochene Quintenparallelen. S. 111, § 667.
[b.] Brechungsquinten. S. 111, § 668, 669.
[c.] Akzentquinten. S. 112, § 670.
[d.] Quinten durch harmoniefremde Töne verdekt. S. 114, § 670½.
[e.] Ueberspringungsquinten. S. 114, § 671, 672.
[f.] Einschiebequinten. S. 118, § 673, 674.
[g.] Gegenbewegungsquinten. S. 121, §. 675
[3.] Weiterer Ueberblik. S. 121, § 676.
b.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung zweier Stimmen. S. 123, § 677 — 697.
[1.] Grundsaz. S. 125, §. 678.
[2.] Folgen. S. 125, § 679 — 692.
[a.] Quinten im vollstimmigen Saze. S. 126, §. 679.
[b.] Quinten in Haupt-, in Nebenstimmen. S. 127, §. 680.
[c.] Verdopplungsquinten. S. 128, § 681.
[d.] Quinten zwischen harmonischen und harmoniefremden Tönen. S. 129, § 682.
[e.] Gleiche, ungleiche Quinten. S. 130, §. 683.
[f.] Verdekte oder uneigentliche Quinten. S. 131, § 684 — 691.
a.] Unterbrechung durch Pausen. S. 132, § 685.
b.] Brechungsquinten. S. 132, §. 686.
c.] Akzentquinten. S. 134, § 687.
d.] Durch harmoniefremde Töne verdekte Quinten. S. 134, § 688.
e.] Ueberspringungsquinten. S. 135, § 689.
f.] Einschiebungsquinten. S. 136, §. 690.
g.] Gegenbewegungsquinten. S. 138, § 691.
[g.] Schlufsbemerkung. S. 138, § 692.
[3.] Art und Mittel, Quinten zu vermeiden. S. 140, § 693 — 696.
[4.] Quintenregister auf der Orgel. S. 144, § 697.
6.) Sextenparallelen. S. 148, § 698.

Digitized by Google

7.) Septimenparallelen. S. 148, § 699.
8.) Oktavenparallelen. S. 149, § 700 — 713.
a.) Aufzählung der verschiedenen Arten. S. 149, §. 701 — 709.
[1.] Eigentliche oder wirkliche Oktavenparallelen. S. 149, § 701.
[2.] Uneigentliche oder verdekte. S. 150, § 702 — 708.
[a.] durch Pausen getrennte. S. 150, § 702.
[b.] Brechungsoktaven. S. 150, § 703.
[c.] Akzentoktaven. S. 152, § 704.
[d.] Oktaven durch harmoniefremde Töne verdekt. S. 152, § 705.
[e.] Ueberspringungsoktaveu. S. 153, § 706.
[f.] Einschiebungsoktaven. S. 154, § 707.
[g.] Gegenbewegungsoktaven. S. 155, § 708.
[3.] Weiterer Ueberblik. S. 156, § 709.
b.) Werth oder Unwerth der Oktavenparallelen. S. 156, § 710, 711.
[1.] Grundsaz. S. 156, § 710 [1]
[2.] Folgen. S. 156, § 710 [2]
[a.] Oktaven in vielstimmigem Saze. S. 156.
[b.] Oktaven in Haupt-, in Nebenstimmen. S. 156.
[c.] Verdopplungsoktaven. S. 157.
[d.] Verdekte Oktaven. S. 159.
[a.] Durch Pausen unterbrochene. S. 160
[b.] Brechungsoktaven. S. 160.
[c.] Akzentoktaven. S. 161.
[d.] Oktaven durch harmoniefremde Töne verdekt. S. 162.
[e.] Ueberspringungsoktaven. S. 163.
[f.] Einschiebungsoktaven S. 162.
[g.] Gegenbewegungsoktaven. S. 164.
[e.] Schlufsbemerkung. S. 164.
c.) Art und Mittel, Oktavenparallelen zu vermeiden. S. 165, § 712, 713.
VIII.) Bewegung einer Stimme durch harmoniefremde Töne. S. 167, §. 714 bis 842.

Dritte Abtheilung.

Harmoniefremde Töne.

(§. 715 — 842.)

I.) Begriff und Wesenheit. S. 169 §. 715—719.
A.) Im Allgemeinen. S. 169 §. 715 — 717.
B.) Durchgänge untergeordneten Ranges. S. 172 §. 718, 719.
II.) Nähere Bestimmung: welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können. S. 174 §. 720 — 744.
A.) Durchgänge von Oben, von Unten. S. 175 §. 721.
B.) Halbtönige, ganztönige Vorschläge. S. 175 §. 722, 723.
C.) Leitereigene, leiterfremde Durchgänge. S. 176 §. 724 — 744.
1.) Willkürliche und nothwendige Annäherung des Nebentons an den Hauptton. S. 184 §. 729 — 737.
a.) Willkürliche. S. 185 §. 729.
b.) Nothwendige. S. 186 §. 731 — 737.
2.) Entferntere Durchgänge. S. 193 §. 738—743.
3.) Durchgänge als Leitton. S. 198 §. 744.
D.) Nebentöne auf harmonischen Stufen. S. 202 §. 745.
III.) Mehrdeutigkeit. S. 226 §. 749 — 756.
A.) Darstellung dieser Mehrdeutigkeit. S. 210 §. 749 — 751.
B.) Grenzen derselben. S. 217 §. 752 — 755.
1.) Grundsaz. Seite 217 §. 752.
2.) Nähere Entwikelung. S. 218 §. 753.
a.) Scheinakkorde. S. 218 § 753.
b.) Wirkliche Akkorde. S. 223 §. 754.
c.) Zweifelhafte. S. 224 §. 755.
C.) Lindernder Einfluſs der Mehrdeutigkeit. S. 226 §. 756.
IV.) Verschiedene Art wie Durchgangstöne vorkommen können. S. 250 § 757 —839.
A.) Kurz vorübergehende oder länger andauernde Durchgänge. S. 250 § 758.

B.) Leichte, schwere Durchgänge. S. 232 § 760—762.
C.) Durchgangtöne zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 235 § 763 — 767.
D.) Durchgänge in verschiedenen Stimmen. S. 240 § 768 — 771.
E.) Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend. S. 243 § 773 — 774.
F.) Mitanschlagende Durchgangtöne. S. 247 § 775 — 777.
G.) Ein und derselbe Ton chromatisch verschieden zugleich erklingend. S. 248 § 778—879.
H.) Harmoniefremde Töne in ihren Beziehungen auf die vorhergehende Note betrachtet. S. 249 § 880 — 789.
1.) Anfangende Durchgangtöne. S. 250 § 781 — 783.
2.) Springende. S. 252 § 784.
3.) Stufenweis eintretende. S. 253 § 785.
a.) Zwischennoten. S. 253 § 785.
b.) Wiederkehrende. S. 255 § 787.
4.) Vorbereitete. S. 257 § 788, 789.

Vierte Abtheilung.

Vorhalte.

(§. 790 — 816.)

I.) Allgemeine Grundzüge. S. 259 § 790 — 801.
A.) Begriff von Vorbereitung. S. 259 § 790.
B.) Art und Weise wie die Vorbereitung geschieht. S. 261 § 792 — 801.
1.) in derselben Tonhöhe. S. 261 § 793.
2.) in der nämlichen Stimme. S. 262 § 794.
3.) gebunden. S. 262 § 795, 796.
4.) lange genug. S. 264 § 797.
5.) durch ein harmonisches Intervall. S. 265 § 798 — 800.
6.) Auf leichtem, oder schwerem Tacttheile. S. 268 § 801.
II.) Welche Töne einem harmonischen Intervalle vorgehalten werden können. S. 269 § 802—806.
A.) Vorhalte von oben, von unten. S. 269 § 802.

****

Digitized by Google

B.) Halbtönige, ganztönige. S. 270 § 804.
C.) Leitereigene, leiterfremde. S. 270 § 805.
D.) Vorhalttöne auf harmonischer Stufe. S. 271 § 806.
III.) Mehrdeutigkeit. S. 272 § 807.
IV.) Verschiedene Art wie Vorhalte vorkommen können. S. 273 § 808 — 816.
A.) Lange, kurze Vorhalte. S. 273 § 808.
B.) Schwere, leichte. S. 273 § 809 — 813.
C.) Vorhalte zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie. S. 276 § 811, 812.
D.) Vorhalte in verschiedenen Stimmen. S. 277 § 813.
E.) Vorhaltton und Hauptton zugleich erklingend. S. 278 § 814.
F.) Mitanschlagende Vorhalte. S. 278 § 815.
G.) Ein und derselbe Ton chromatisch verschieden zugleich erklingend. S. 270 § 816.

Fünfte Abtheilung.

Fortschreitung der harmoniefremden Töne.

§. 817 — 830.

I.) Allgemeiner Grundsaz von Auflösung harmoniefremder Töne. S. 279 § 817.
II.) Verschiedene Formen der Auflösung. S. 281. § 818 — 830.
A.) Nebenton und Hauptton aneindergeschleift, oder abgestofsen. S. 28 § 818.
B.) Nebenton vom Haupttone durch Pausen getrennt. S. 282 § 819.
C.) Zwischeneingeschobene Töne. S. 282. § 820 — 823.
D.) Verzögerte Auflösung. S. 285 § 824, 825.
E.) Auflösung in eine Kon-, oder Dissonanz. S. 288 § 826.
F.) Bewegung anderer Stimmen. S. 289 § 827 — 829.
G.) Auflösung auf leichter, oder schwerer Zeit. S. 292 § 830.

Digitized by Google

Sechste Abtheilung.

Von einigen besondern Arten von harmoniefremden Tönen, welche nach andern Gesezen statt finden.

§. 831 — 842.

I.) Verlängerte Intervalle. S. 294 §. 832, 833.
II.) Vorausgenommene Töne. S. 297 § 834.
III.) Angehängte Noten. S. 298 § 835.
IV.) Orgelpunkt. S. 299 § 836 — 839.
Schlufsbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen. S. 303 § 840 — 842.

Siebente Abtheilung.

Führung der harmonischen Töne.

§. 843 — 893.

I.) Vorbereitung harmonischer Intervalle. S. 308 § 844 — 847.
A.) Welche harmonische Töne bedürfen der Vorbereitung. S. 308 § 844 — 847.
1.) Vorbereitung der Septimen. S. 308 § 844 — 846.
2.) Vorbereitung der beigefügten None. S. 310 § 847
B.) Art und Weise wie die Vorbereitung harmonischer Töne geschieht. S. 311 § 248.
II.) Fortschreitung der harmonischen Töne. S. 315 § 845 — 893.
A.) Fortschreitung der Intervalle der Septimenharmonieen. S. 315 § 854 — 890.
1.) Der Hauptseptimenharmonie. S. 315 § 854 — 880.
a) Fortschreitung der Hauptseptime. S. 315 § 854 — 868.

Digitized by Google

[A.] Unfreie Fortschreitung. S. 315 § 854 — 864.
[1.] Bei der natürlichen Kadenz. S. 315 § 854 — 860.
[a.] Normale Fortschreitung. S. 315 §. 854 — 858.
[b.] Abweichung von der normalen Fortschreitung. S. 318 § 859, 860.
[2.] Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trugkadenz. S. 321 § 861, 862.
[a.] Normale S. 321 § 861.
[b.] Abweichungen von der normalen Fortschreitung, S. 322 § 862.
[3.] Fortschreitung der Hauptseptime bei leitereigenen Kadenzvermeidungen S. 323 § 863.
[B.] Freie Fortschreitung der Hauptseptime. S. 324 § 864.
[1.] Vor dem Harmonieenschritt. S. 324.
[2.] Bei ausweichendem Harmonieenschritt. Ebend.
[C.] Prüfung der gemeinüblichen Lehre von Auflösung der Hauptseptime. S. 326 § 865 — 868.
b.) Fortschreitung der Terz der Hauptseptimenharmonie. S. 333 § 869 — 876.
[A.] Unfreie. S. 333 § 869 — 873.
[1.] Bei der eigentlichen natürlichen Kadenz. S. 333 § 869 — 871.
[a.] Normale. S. 333 § 869.
[b.] Abweichungen von der normalen Fortschreitung. S, 334 § 87 , 871.
[2.] Fortschreitung des Unterhalbtones bei der eigentlichen Trugkadenz. S. 336 § 872.
[a.] Normale. S. 336 § 872.
[b] Abweichungen von der normalen Fortschreitung, S. 337 § 873.
[3.] Fortschreitung des Unterhalbtones bei leitereigenen Kadenzvermeidungen. S. 337 § 874.
[a.] Normale. Ebend.
[b] Abweichende. S. 338.

Digitized by Google

[B.] Freie Fortschreitung der Terz der Hauptseptenharmonie. S. 338 § 874.
[1.] Vor dem Harmonieschritt. S. 339.
[2.] Bei ausweichender Harmoniefolge. Ebend.
[3.] Wo der um eine kleine Tonstufe höhere Ton in der folgenden Harmonie gar nicht vorhanden ist. Ebend.
[c.] Prüfung der gemeinüblichen Lehre von Fortschreitung des Unterhalbtones. S. 340 § 876.
c.) Fortschreitung der einer Hauptseptimenharmonie beigefügten None. S. 344 § 877, 878.
[A.] Unfreie. S. 344 § 877.
[B.] Freie. S. 345 § 878 — 880.
2.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenseptimenharmonieen. S. 348 § 881 — 890.
a.) Der Nebenseptimen selber. S. 348 § 881 — 886.
[A.] Unfreie. S. 348 § 881 — 885.
[1.] Bei natürlichen Kadenzen. S. 349 § 882.
[a.] Normal. S. 349 § 882.
[b.] Abweichend. S. 350 § 882.
[2.] Bei Trugkadenzen. S. 350 § 883.
[3.] Bei leitereignen Kadenzvermeidungen. S. 351 § 884.
[4.] Bei Ausweichungen. S. 352 § 885.
[B.] Freie Bewegung der Nebenseptimen. S. 352 § 886.
[1.] Vor dem Harmonieenschritt. S. 352 § 886.
[2.] Wo der um eine Stufe tiefere Ton in der folgenden Harmonie gar nicht vorhanden ist. S. 353.
[a.] Bei gewissen Trugkadenzen. S. 353.
[b.] Bei gewissen leitereigenen Kadenzvermeidungen. S. 353.
[c.] Bei manchen Ausweichungen. S. 354
b.) Fortschreitung der Terz der Nebenseptimenharmonieen. S. 354 § 887, 888.
[A.] Ueberhaupt. S. 354 § 887.
[1.] Bei nachgebildeten natürlichen Kadenzen. S. 355.

Digitized by Google

[2.] Bei nachgebildeten Trugkadenzen. S. 355.
[3.] Bei leitereignen Kadenzvermeidungen. S. 356.
[4.] Bei Ausweichungen. S. 357.
[a.] Insbesondere Fortschreitung der erhöhten Terz. S. 357 § 888.
[1.] Bei natürlichen Kadenzen. S. 357 § 888.
[2.] Bei Trugkadenzen. S. 357 § 888.
[3.] Bei leitereigenen Kadenzvermeidungen. S. 358.
[4.] Bei Ausweichungen. S. 358.
[5.] Bei Harmoniefolgen wo der nächsthöhere Ton nicht vorhanden ist. S. 358.
[6.] Bei noch währender Septimenharmonie. S. 358.
c.) Fortschreitung der Quinte der Nebenseptimenharmonieen. S. 359 § 889.
d.) Fortschreitung der None der Harmonie $11^{\circ}{}_{7}$. S. 360 § 890.
B.) Fortschreitung der Intervalle der Dreiklangharmonieen. S. 362 § 891 — 893.

Achte Abtheilung.

Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Sazes.

§. 894 — 916.

I.) Zu einer oder mehreren gegebenen Stimmen eine oder mehrere andere zu sezen. S. 365 § 894 — 913.
A.) Wenn die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind. S. 369 § 895.
B.) Wenn zwar die Grundakkorde, nicht aber auch deren Siz und Angehörigkeit beigeschrieben ist. S. 370 § 896.
C.) Wenn die zu wählenden Zusammenklänge nur durch Generalbaſsziffern angezeigt sind. S. 371 § 897.
1.) Beschreibung der gemeinüblichen Generalbaſsschrift. S. 370 § 898 — 911.

2.) Einige Bemerkungen über den Werth der Generalbaſsschrift. S. 392 § 912.
3.) Anwendung der Generalbaſsschrift auf unsere kontrapunktischen Uebungen. Zu einer oder mehreren gegebenen Stimmen eine oder mehrere andere zu sezen, wenn die gegebene Stimme generalbaſsmäſsig signirt ist. S. 39[illegible] § 913.
D.) Eine oder mehrere Stimmen zu einer oder mehreren gegebenen zu sezen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind. S. 397 § 914.
II.) Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusezen. S. 399 § 915.
III.) Einen musikalischen Saz, ohne irgend etwas Gegebenes, ganz zu erfinden. S. 399 § 916.

Uebersicht

der ganzen Grammatik der Tonsezkunst.

§. 1 — 916.

Erstes Buch. Vorkenntnisse. § 1 — 130.
Erste Abtheilung. Begriff von Ton und Tonsezkunst. § 1 — 18.
Zweite Abtheilung. Beschreibung unsers Tonsystems. § 19 — 75.
Dritte Abtheilung. Rhythmik. § 76 — 130.
Zweites Buch. Harmonielehre. § 131 — 567.
Erste Abtheilung. Verbindung mehrer Töne zu Harmonieen. Akkordenlehre. § 131 — 199.
Zweite Abtheilung. Tonart. § 200 — 318.
Dritte Abtheilung. Modulation. § 319 — 566.
I. Ueberhaupt. § 319 — 392.
II. Leitereigene. § 393 — 474.
III. Ausweichende. § 475 — 513.
IV. Modulatorische Einrichtung der Tonstüke im Ganzen. § 514 — 566.
Drittes Buch. Melodik oder Lehre von der Stimmenführung. § 586 — 916.
Erste Abtheilung. Von Stimmen und Stimmenführung überhaupt. § 586 — 608.
Zweite Abtheilung. Bewegung. § 609 — 714.
Dritte Abtheilung. Harmoniefremde Töne überhaupt. § 715 — 789.
Vierte Abtheilung. Vorhalte. § 790 — 816.
Fünfte Abtheilung. Fortschreitung der harmoniefremden Töne. § 817 — 830.
Sechste Abtheilung. Von einigen besondern Arten von harmoniefremden Tönen, welche nach anderen Gesezen statt finden. § 831 — 842.
Siebente Abtheilung. Führung der harmonischen Töne. § 843 — 893.
Achte Abtheilung. Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Sazes. § 894 — 916.

Drittes Buch.

Melodik,

oder

Lehre von der Stimmenführung.

Erste Abtheilung.

Von Stimmen und Stimmenführung überhaupt.

Nachdem wir in den Vorkenntnissen die Töne und unser Tonsistem überhaupt, so wie die Symmetrie des Taktes und Rhythmus, kennen gelernt, in der Harmonielehre aber erst die Akkorde einzeln, dann ihre Zusammengehörigkeit zu Tonarten, und endlich die Lehre vom Aufeinanderfolgen der Harmonieen, betrachtet, so haben wir damit die ersten zwei Haupttheile der Lehre vom reinen Saze beendigt, und wenden uns nunmehr zur Lehre von den Stimmen und deren gehöriger Führung, oder mit andern Worten, zur Lehre von der Melodie im allgemeineren Sinne des Ausdrukes.

Digitized by Google

I.) Begriff von Stimmen.

§. 568.

Wenn wir eine Folge von Zusammenklängen hören, z. B. Ziff. 1. des beiliegenden Notenheftes,

$\overline{\overline{e}}$ .... $\overline{\overline{f}}$ .... $\overline{\overline{c}}$

$\overline{a}$ .... $\overline{gis}$ .... $\overline{a}$

$\overline{c}$ .... $\overline{d}$ .... $\overline{c}$

so können wir darin verschiedene Tonreihen (Reihen nacheinander folgender Töne) unterscheiden; und zwar in dem obigen Beispiele deren drei, nämlich die Reihe der oberen Töne: $\overline{\overline{e}}$ — $\overline{\overline{f}}$ — $\overline{\overline{e}}$, die Reihe der mittleren Töne: $\overline{a}$ — $\overline{gis}$ — $\overline{a}$, und die der unteren oder Basstöne: $\overline{c}$ — $\overline{d}$ — $\overline{c}$. Wir müssen uns gleichsam drei Personen denken, deren eine die Töne $\overline{\overline{e}}$ — $\overline{\overline{f}}$ — $\overline{\overline{c}}$ nach einander angiebt, indess die zweite ebenso $\overline{a}$ — $\overline{gis}$ — $\overline{a}$, und die dritte $\overline{c}$ — $\overline{d}$ — $\overline{c}$ hören lässt, es sei dies nun singend oder auf einem Instrumente. (Dass es Instrumente giebt, welche so eingerichtet sind, dass Eine Person mehrere Töne zugleich darauf spielen, und folglich mehre Stimmen zugleich darauf ausführen kann, kommt hier nicht in Betracht.)

Eine solche Reihe nacheinander angegebener Töne nennt man eine Stimme, eine Melodie (I. Bd. § 132), einen Gesang.

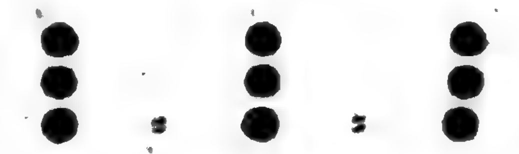
§. 569.

Wir fangen also hier an, den Tonsaz wieder aus einem neuen von dem bisherigen ganz verschiedenen Gesichtspunkte anzuschauen:

Digitized by Google

In der Akkordenlehre hatten wir jeden Zusammenklang nur im Ganzen betrachtet; gleichsam so:

In der Lehre von der Modulation sahen wir auf das Nacheinanderfolgen verschiedener Zusammenklänge;



also auf die Harmonieenschritte. Von nun an aber werden wir darauf sehen, wie eine Stimme sich von einem Tone zu diesem oder jenem anderen bewegt:

Hier betrachten wir also einen musikalischen Saz gleichsam als ein Gewebe oder Geflechte aus mehreren Tonreihen, Melodieen oder Stimmen, als eben so vielen Fäden, zusammengewirkt, und achten darauf, wie ein jeder dieser Fäden läuft.

II.) Stimmenfortschreitung, Stimmenschritt, Stimmenführung.

§. 570.

Den Schritt einer Stimme von einem Tone zum andern nennen wir Tonschritt, Stimmenschritt, melodischer Schritt (im

Gegensaze von Harmonieenschritt §. 319). Mehrere aneinander gereihete Melodieenschritte bilden dann melodische Figuren, und mehrere melodische Figuren eine Melodie, eine Weise, einen Gesang, ungefähr ebenso wie z. B. eine Tanzfigur aus mehreren einzelnen Schritten, und ein Tanz aus mehreren Tanzfiguren besteht.

Die Art, wie sich eine Stimme von einem Tone zum andern bewegt, heisst ihre melodische Fortschreitung oder ihre Bewegung. Die Art, wie der Tonsezer eine Stimme sich bewegen lässt, wie er sie von einem Tone zum andern führt, nennen wir die Führung der Stimme.

Die Lehre von der Bewegung der Stimmen, von dem Wege, welche jede Stimme in diesem oder jenem Falle nehmen soll oder nicht soll, oder überhaupt wie man die Stimmen führen darf oder muss, heisst eben darum billig Lehre von der Stimmenbewegung (Dynamik) oder Stimmenführung, oder, nach §. 132, Melodik, d. i. Lehre von der Melodie im weiten Sinne des Wortes.

§. 571.

Man kann in dieser Stimmenführungslehre die Führung einer Stimme sowol aus einem spezielleren und gleichsam beschränkteren Gesichtspunkte, als auch aus einem höheren Standpunkte würdigen, je nachdem man entweder auf die einzelnen Tonschritte der Stimme, oder aber auf die aus mehreren solchen einzelnen Stimmenschritten gebildeten melodischen Figuren sieht.

Wenn wir z. B. finden, dass in dem Beispiele Ziff. 2ª die Stimme, welche beim

Digitized by Google

ersten Akkorde das f angab, sich beim folgenden Akkord am füglichsten zu e herabbewegt, und dass es dem Gehöre unangenehm auffallen würde, wenn sie statt dessen vom f zu g hinaufschreiten wollte, wie bei Ziff. 2 b, so ist dies eine Betrachtung des einzelnen Melodieenschrittes von f zu e oder von f zu g. Wenn wir hingegen darauf sehen, ob eine aus mehreren Tonschritten bestehende melodische Figur nicht blos in Ansehung jedes Einzelnen Tonschrittes den Kunstgesezzen gemäss sei, sondern ob sie auch als Figur selbst, also im *Ganzen* eine dem Gehör gefällige und wie man es nennt *singende* oder *melodiöse Führung*, ob ihre Melodie einen *fliessenden Gang*, eine graziöse *Zeichnung*, *Schweifung* und *Rundung*, einen gefälligen *Schwung* habe, oder, wie man es ausdrükken kann, ob sie *eine schöne Melodie singe*, ob ein *rechter Stimmenfluss* darin liege; so ist dieses der höhere Gesichtspunkt.

§. 572.

Die Theorie hat die Aufgabe, zu lehren, wie eine Stimme sowol in der einen als in der anderen Hinsicht geführt werden soll. Allein sie ist dabei, der Natur der Sache nach, freilich ziemlich beschränkt. Es lässt sich nämlich nicht wol allgemein vorschreiben, wie eine Stimme geführt sein müsse, um sowol in Ansehung jedes einzelnen Tonschrittes, als in Ansehung der Zeichnung ihrer Figur gut und dem Gehöre gefällig geführt heissen zu können. Alles, was die Theorie leisten kann, besteht darin, diejenigen Fortschreitungen aufzusuchen, welche unserm Gehöre widrig

aufzufallen pflegen, daraus etwa möglichst gemeingiltige (schwerlich allgemeingiltige!) Regeln abzuleiten, und dadurch vor solchen dem Gehör unangenehmen Fortschreitungen zu warnen. Ihre Thätigkeit ist also auch hier wieder mehr nur negativ als positiv.

Aber auch selbst dieses Negative vermag die Theorie hauptsächlich nur in Ansehung der einzelnen Stimmenschritte, zu leisten: weit weniger aber in Ansehung der Zeichnung einer Stimme im Ganzen. Wol lässt sich manche Regel geben, wie in diesem oder jenem Falle dies oder jenes Intervall fortschreiten müsse oder fortschreiten dürfe, (und diese Lehre, die Lehre von den einzelnen Harmonieenschritten, haben denn unsere bisherigen Tonlehrer auch mit besonderem und wirklich stupendem Fleisse ausgeführt, und es wenigstens an der Menge von Regeln und Vorschriften, und auch hier wieder vorzüglich an einer Menge von Verboten, nicht fehlen lassen. Allein wie sehr es auch wahr ist, dass eine Stimme, deren einzelne Schritte fehlerhaft sind, sich auch natürlicher Weise im Ganzen nicht als schöne Figur präsentiren kann, — so wahr es also ist, dass die Befolgung der Regeln der einzelnen Stimmenschritte auch eine Bedingung ihres guten Flusses im Ganzen ist, so wird durch Beobachtung all solcher Regeln, und durch die denselben gemässeste Führung der einzelnen Stimmenschritte, darum doch noch keine Abrundung, kein Schwung in der Zeichnung einer Stimme im Ganzen erreicht. Vielmehr kann eine Stimme, deren Schritte im einzelnen sämtlich vollkommen tadellos sind, darum doch im Ganzen sehr ungraziös, holpernd, und nichtssagend sein, und eine dem Gehöre sehr miss-

Digitized by Google

fällige Figur spielen: und im Gegentheil kann die Führung einer Stimme dem Gehöre sogar wirklich wolgefällig sein, in welche manche Fortschreitung mit eingeflochten ist, welche, für sich einzeln betrachtet, den Regeln der Fortschreitungen im Einzelnen nicht ganz genau entspricht, welche aber, wegen der gefälligen Zeichnung der Stimme im Ganzen, nicht mehr widrig auffällt, wie wir dies in der Folge an mehreren Beispielen beobachten werden. Beweis genug, dass eine dem Gehöre gefällige Zeichnung und Führung einer Stimme im Ganzen oder in grösserem Theilen nicht nur etwas ganz Anderes ist, als die gehörgemässe Führung der einzelnen Stimmenschritte, sondern auch etwas höheres und überwiegendes: und dass also die Regeln, welche wir über die einzelnen Fortschreitungen der Intervalle in diesem oder jenem Falle besizen, bei weitem keine Regeln für eine dem Gehöre wolgefällige Führung der Stimmen im Ganzen sind.

III.) Partitur.

§. 573.

Die mehreren Stimmen, welche zusammen einen musikalischen Saz bilden, werden entweder nur auf möglichst wenige Notenzeilen (Notensisteme) zusammengeschrieben, wie wir z. B. in den bisher angeführten Notenbeispielen, um Raum zu sparen, oft drei, vier und mehre Stimmen auf eine Zeile zusammengedrängt haben — oder aber man widmet einer jeden — oder doch fast einer jeden Stimme, eine eigene Zeile, so dass die verschiedenen

Stimmen auf eben — oder doch fast eben so viele eigene Zeilen vertheilt und untereinander geschrieben sind. Diese leztere Schreibart nennt man partiturmässig, und die Schrift, in welcher ein Tonstük also geschrieben ist, eine Partitur, oder Sparte (von Partire oder Spartire, Vertheilen, Trennen, Absondern) Partitura, Partizione, Spartizione.

Man pflegt die mehreren Notenzeilen (Notensisteme), auf welche die ein Tonstük bildenden Stimmen untereinander geschrieben sind, durch Voranzeichnung einer Art von Klammer: } zusammen zu verbinden. Diese Klammer nennt man Accolade, unter welchem Namen man dann auch wol die mehreren zusammen gehörigen Linien selber versteht.

Ueber die Art, wie eine Partitur am zwekmässigsten einzurichten, und insbesondere über die Ordnung, in welcher verschiedenartige Stimmen auf die verschiedenen Zeilen zu vertheilen sind, soll in der Folge (wahrscheinlich bei der Lehre von der Instrumentirung) weiter gesprochen werden.

IV.) Eintheilung und Arten der Stimmen.

§. 574.

Jedes Tonstük, jeder musikalische Saz, pflegt aus mehreren Stimmen zu bestehen (selten nur aus Einer).

Man kann die solchergestalt einen musikalischen Saz bildenden Stimmen nach verschiedenen Eintheilungsgründen verschiedent-

Digitized by Google

lich eintheilen. Wir wollen diese verschiedenen Eintheilungen durchgehen.

A.) Eintheilung der Stimmen in Ansehung der Wichtigkeit einer Stimme vor der andern. Haupt- und Neben- oder begleitende Stimmen.

§. 575.

In Ansehung der grösseren oder geringeren Wichtigkeit einer Stimme in Vergleich gegen andere, unterscheidet man Haupt- und Nebenstimmen.

Wenn unter den mehreren Gesängen, Stimmen, oder Melodieen, aus welchen ein Saz besteht, eine oder mehre aus irgend einem Grunde sich vorzüglich vor den übrigen auszeichnen, vor den anderen hervortreten, und dadurch die Aufmerksamkeit des Gehöres vorzüglich auf sich ziehen, so legt man einer solchen Stimme den Titel Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, bei, und nennt in deren Gegensaze die übrigen Stimmen: Nebenstimmen, oder begleitende Stimmen. Oft nennt man die Hauptmelodie oder den Hauptgesang auch kurzweg: den Gesang oder die Melodie, die Neben- oder begleitenden Stimmen aber: die Begleitung.

Der ganze Unterschied zwischen Haupt- und Nebenstimmen ist übrigens an sich selber, wie man sieht, nur relativ, und bald sehr merklich, bald auch wieder so gering, dass er in manchen Fällen beinah verschwindet, und zuweilen gleichsam alle Stimmen in fast gleichem oder ganz gleichem Grade Hauptstimmen sind, wie wir

dies z. B. in der Lehre von der streng poliphonischen und fugenartigen Schreibart werden kennen lernen.

§. 576.

Eben darum, weil die Hauptstimmen vorzüglich ins Gehör fallen, verdienen sie auch, dass man sie am sorgfältigsten ausbildet, und die Geseze der guten Stimmführung darin am gewissenhaftesten, und strenger beobachtet, als in Nebenstimmen, in welchen Lezteren, aus entgegengeseztem Grunde, kleine Abweichungen von der regelrechten Reinheit dem Gehöre weniger auffallen und desshalb eher verzeihlich sind, als in Hauptstimmen.

§. 577.

Ebenfalls wegen dieses bestimmteren Hervortretens der Hauptstimmen vor den minder bemerkt werdenden Nebenstimmen, und wegen des Zurüktretens dieser Lezteren vor den Ersteren, ist es denn auch nöthig, dafür besorgt zu sein, dass die Hauptstimmen schon unter sich allein, und auch abgesehen von den Nebenstimmen, einen guten Saz bilden, so dass der Saz auch dann noch gut bliebe, wenn die begleitenden Stimmen etwa gar wegblieben. Ich will dies hier nur durch Ein geringes Beispiel erläutern. Wir haben §. 316 gesehen, dass das Auslassen der Terz der Dreiklangsharmonie, indess der Grundton und die Quinte gehört werden, eine nicht immer gute Wirkung thut. In solchen Fällen wär es nun wol nicht zwekmässig, den Grundton und die Quinte von zwei Hauptstimmen, z. B. von zwei Singstimmen, angeben zu lassen, die Terz aber blos in eine kaum bemerkbare begleitende Ne-

benstimme, z. B. in die zweite Violine, zu legen, wie in Ziff. 3. Vergl. §. 384.

B.) *Eintheilung der Stimmen in Ansehung ihrer respektiven Höhe: Obere und untere, äussere und Mittelstimmen.*

1.) *Begriff von oberen, unteren, äusseren, und Mittelstimmen.*

§. 578.

In Ansehung der respektiven Höhe, d. h. der höheren Lage einer Stimme vor der anderen, nennt man diejenige Stimme, welche die Reihe der höchsten Töne vorträgt: Oberstimme: die aber, welche die tiefste Tonreihe angiebt, Unterstimme, auch Bassstimme, vom italiänischen Worte basso, tief. Es versteht sich, dass diese Stimme nicht eben immer eine an sich sehr tiefe Stimme zu sein braucht, sondern jede auch an sich nicht sehr tiefe Stimme, welche aber tiefer ist als die übrigen, heisst in dieser Hinsicht mit Recht Bassstimme.

Manche Schriftsteller pflegen indessen die Bassstimme auch Grundstimme zu nennen, welche Benennung aber eben so ungeeignet ist, als wenn man jede Bassnote Grundnote nennen wollte. Vergl. I. Bd. §. 145 am Ende.

Eine Stimme, welche etwa eine zwischen der höchsten und tiefsten liegende Tonreihe vorzutragen hat, heisst Mittelstimme, und im Gegensaze der Mittelstimmen erhalten die höchste und die tiefste Stimme zusammen auch den gemeinschaftlichen Namen: äussere Stimmen.

Oft unterscheidet man die Stimmen auch nach Zählnamen, und nennt die Oberstimme: erste Stimme, die zweithöchste Stimme: zweite, u. s. fort: dritte — vierte Stimme. (Hier wird also von oben abwärts gezählt, statt dass wir bisher immer aufwärts zählten. §. 53.)

Noch eine andere Art, die verschiedenen Stimmen nach ihrer respektiven Höhe zu benennen, werden wir §. 586. kennen lernen.

2.) *Zusammentreten und Durchkreuzen der Stimmen.*

§. 579.

Es begiebt sich aber auch wol, dass eine Stimme eine höhere oder tiefere Stimme einmal berührt, ihr auf einer und derselben Note begegnet, auf einem und demselben Tone mit ihr zusammentrifft: z. B. bei Ziff. 4ª die Mittelstimme mit der Unterstimme auf dem Ton $\bar{f}$

$\bar{b}$ . . . $\bar{a}$ . . . $\bar{\bar{c}}$
$\bar{g}$ . . . $\bar{f}$ . . . $\bar{a}$
$\bar{e}$ . . . $\bar{f}$ . . . $\bar{es}$

Mehr darüber weiter unten §. 588.

§. 580.

Ja, zuweilen giebt es sich auch wol, dafs eine Stimme sogar einen Augenblik über die sonst höhere hinaus – oder unter eine tiefere herabsteigt, und sie so gleichsam überspringt und ihre Bahn durchkreuzt. Z. B. in Ziff. 5ª, wo beim dritten Viertel die Unterstimme über die beiden oberen hinaussteigt, und dadurch gleich-

sam einen Augenblik aufhört Unterstimme zu sein, indem der Saz, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, ohne den Faden der Stimmen zu verfolgen, durch dies Uebersteigen so erscheint, wie bei Ziff. 5^{b}.

3.) *Mehrdeutigkeit.*

§. 581.

Solches Uebersteigen der Stimmen bewirkt denn wieder eine neue Art von **Mehrdeutigkeit**, indem es die Ordnungsfolge der Stimmen gleichsam durcheinander wirft, und das Gehör wenigstens gewissermassen in Zweifel sezt, ob es diese oder jene Stimme für eine Ober- Mittel- oder Unterstimme halten soll.

Welche Parthie das Gehör in solchen Zweifelsfällen jedesmal vorzugsweise ergreifen wird, lässt sich nicht grade allgemein genau bestimmen. Indessen lässt sich doch im Allgemeinen dieses bemerken, dass das Gehör, seiner Natur nach, gerne den Faden der Stimmen verfolgt, und es wird daher beim dritten Viertel des obigen Beispiels 5^{a}, im Tone $\overline{g}$ auch gern die Stimme wieder erkennen, welche es von g durch $\overline{c}$ und $\overline{es}$ zu diesem $\overline{g}$ aufsteigen hörte. Noch bestimmter wird es diesen Faden verfolgen, je mehr die Melodie der solchergestalt aufsteigenden Stimme sich schon ihrer Gestaltung nach vor den anderen auszeichnet und erkennbar macht, z. B. Zff. 5^{c}, wo die Unterstimme nicht nur durch die zwischeneingereiheten geschwinderen Noten sich mehr vor den langsamer einherschreitenden oberen Stimmen unterscheidet, sondern auch durch eben diese durchgehenden Töne, in einen ununter-

brochenen und auch darum leichter zu verfolgenden Faden verwandelt ist.

Noch geringer wird die Mehrdeutigkeit, wenn die übersteigende Unterstimme etwa durch die tiefere Oktave (oder die Oberstimme durch eine höhere) verstärkt und kenntlicher bezeichnet ist, wie Zff. 5[d] und 5[e].

Ferner wird das Verfolgen des Fadens dem Gehör unter anderem auch dadurch erleichtert, wenn die verschiedenen Stimmen sich in Ansehung ihres Klanges, ihrer Tonfarbe, merklich von einander unterscheiden und auszeichnen: z. B. wenn in dem obigen Beispiel 5[a] die beiden Oberstimmen zwei Violinen, die Unterstimme aber ein Clarinett wäre, so würde das Gehör den Faden der sich gleichwol durchkreuzenden Stimmen offenbar leichter verfolgen können, als wenn alle drei Stimmen von drei Violinen oder drei Clarinetten vorgetragen würden, oder etwa gar von Violinen pizzicato in lauter abgesezten nicht als ununterbrochener Faden aneinanderhängenden Tönen, oder gar alle drei Stimmen auf einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Pianoforte oder der Harfe, u. s. w.

4.) *Karakterische Verschiedenheit von äusseren und Mittelstimmen.*

§. 582.

Man kann im Allgemeinen sagen, dass die beiden äussersten Stimmen gewöhnlich mehr und bestimmter ins Gehör fallen, als eine Mittelstimme, und zwar vorzüglich die Oberstimmen. Die äusseren Stimmen sind darum immer gewissermassen als Hauptstimmen zu betrach-

ten, und sorgfältiger und strenger zu behandeln als die Mittleren. (§. 576.)

C) *Eintheilung der Stimmen nach der Verschiedenheit der Klangerzeugung.*

§. 583.

Wir haben bereits §. 15. erwähnt, dafs der Klang, als technisches Material unserer Kunst, bald durch die menschliche Kehle, bald durch Tonwerkzeuge erzeugt werde. Auf eben diese Verschiedenheit gründet sich denn auch der Unterschied von Singstimmen und Instrumentalstimmen.

Obgleich hier der Ort nicht sein kann, die Lehre von den verschiedenen Sing- und Instrumentalstimmen auch nur einigermassen vollständig abzuhandeln, indem diese Lehren eigene Hauptabtheilungen, die Lehre von der Singkomposition, und die von der Instrumentation, bilden werden, so mag doch folgendes Wenige im Allgemeinen auch hierher gehören.

§. 584.

Was das Verhältnis von Singstimmen zu Instrumentalstimmen betrifft, so behaupten jene mit Recht immer den Rang vor diesen, so dass, wenn Sing- und Instrumentalstimmen zusammenwirken, Leztere doch immer nur als Begleitung der Ersteren, Erstere also in Vergleichung gegen Leztere immer als Hauptstimmen erscheinen. Wenigstens der Regel nach ist dies der Fall. — Dass man in neuesten Zeiten, um etwas recht

Digitized by Google

neues zu erfinden, auch wol Instrumentalkonzerte mit Begleitung von Singstimmen erfunden hat, mögte man beinah gar zu neu finden.

§. 585.

Von der Beschaffenheit der verschiedenen Arten von Singstimmen, und deren Verhältnis gegeneinander, ist folgendes zu bemerken:

Die Singstimmen theilen sich, der Natur zufolge, in Männliche und Weibliche, welchen Lezteren auch die Stimme der Knaben, so wie auch die der Kastraten, gleich ist. Die Stimme der Männer ist im Durchschnitt grade um eine Oktave tiefer als die der weiblichen Kehlen. Man findet indessen sowol unter diesen als unter jenen, Stimmen von verschiedenem Tonumfange. Es giebt höhere und tiefere weibliche Stimmen, und höhere und tiefere Mannsstimmen. Man theilt deshalb die menschlichen Singstimmen in folgende vier Hauptgattungen ein:

1.) Hohe Weiber- oder Knaben- oder Kastratenstimme: Sopran- oder Diskantstimme. Ihr gewöhnlicher Umfang besteht ungefähr aus den Tönen von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{g}}$ oder $\overline{\overline{a}}$. (Von Solosängerinnen oder Sängern, deren Stimmumfang sich, sowol in der Tiefe, als in der Höhe oft bedeutend weiter erstrekt, ist hier, so wie bei den folgenden Stimmgattungen, nicht die Rede.)

2.) Tiefe weibliche, Kastraten- oder Knabenstimme, Altstimme oder auch wol Contralt genannt. Alto, Contralto. Umfang ungefähr g bis $\overline{d}$.

3.) Hohe Männerstimme, oder Tenor, Tenore; Umfang c bis $\overline{g}$.

4.) Tiefe Mannsstimme oder Bassstimme, G bis $\overline{d}$.

Ausser diesen vier Hauptgattungen findet man auch noch einige Nebengattungen oder Unterarten. Eine Singstimme nämlich, welche nicht ganz die Höhe des Soprans, und nicht ganz die Tiefe des Altes erreicht, also zwischen beiden die Mitte hält, heisst, wenn sie sich, ihrem Umfang und Charakter nach, mehr dem wirklichen Soprane, als dem Alt nähert: tiefer Sopran, Halbsopran, mezzo Soprano; und hoher Alt, wenn sie sich mehr der Altstimme nähert. Ebenso ist eine Mannsstimme, welche zwischen Tenor und Bass liegt, entweder tiefer Tenor, Halbtenor, Mezzotenore; oder hohe Bassstimme, Halbbass, Baryton, Baritono, je nachdem sie sich nämlich mehr dem wirklichen Tenor, oder mehr der vollen Bassstimme nähert.

Den Umfang der vier Haupt-Stimmengattungen stellt die Figur 6 in einer Art von Tabelle vor. Wie man sieht, ist die höchste weibliche Stimme grade eine Oktave höher als die höchste männliche, die tiefste weibliche um eine Oktave höher als die tiefste männliche; die höchste weibliche um eine Quarte höher als die tiefste weibliche, und ebenso die höchste männliche von der tiefsten um eine Quarte verschieden; die tiefste weibliche aber noch um eine Quinte höher als die höchste männliche.

Man sieht ferner, dass die verschiedenen Stimmen mehrere Töne miteinander gemeinschaftlich haben. So sind z. B. die Töne von c bis $\overline{d}$ der Bass- und der Tenorstimme gemeinschaftlich, die von g bis $\overline{a}$

ausser diesen beiden auch noch der Altstimme; der Ton $\overline{d}$ ist sogar in allen vier Stimmgattungen vorfindlich, u. s. w.

Ein solcher in mehrern Stimmen vorfindlicher Ton klingt indessen darum doch nicht aus dem Munde der einen grade so, wie aus dem der anderen, sondern ist, wenn gleich in Ansehung der absoluten Tonhöhe, (der Anzahl der Schwingungen, §. 3.) freilich immer derselbe Ton, doch in Ansehung der Tonfarbe sehr verschieden, indem z. B. der Ton $\overline{d}$ für die Bassstimme ein höchster Ton, für die Sopranstimme ein tiefster, für die Tenor- und Altstimme aber ein Mittelton ist, folglich bei jeder derselben einen andern Charakter hat.

§. 586.

Man kann endlich noch bemerken, dass der musikalische Sprachgebrauch die Namen der vier Hauptgattungen von Singstimmen gleichsam figürlich auch auf jeden aus vier Stimmen bestehenden Instrumentalsaz übertragen und angewendet hat, und man, solchem Gebrauche zufolge, nicht selten auch die höchste unter vier Instrumentalstimmen den Diskant, die zweite Stimme den Alt, die zwei folgenden aber Tenor und Bass zu nennen pflegt. In solchem Sinne könnte also z. B. in Zff. 2ª, auch wenn es vier verschiedene Instrumente wären, oder etwa auch alle vier Tonreihen zusammen auf dem Pianoforte oder der Orgel gespielt würden, die Tonreihe $\overline{\overline{f}}$ — $\overline{\overline{e}}$ der Sopran, die zweite Tonreihe $\overline{\overline{d}}$ — $\overline{\overline{\overline{c}}}$ der Alt heissen, u. s. w.

Alles, was ausserdem noch über die Behandlung der verschiedenen Sing- und Instrumentalstimmen, sowol im Einzelnen, als in ih-

rer Verbindung miteinander, noch zu bemerken ist, gehört in die Lehren von der Gesangkomposition, und von Kenntnis und Benuzung der Instrumente.

V.) Begriff von Mehrstimmigkeit.

§. 587.

Ein musikalischer Saz, worin mehre Tonreihen, Gesänge, Melodieen oder Stimmen zugleich ertönen, heisst mehrstimmig, und zwar, wenn er aus mehr als vier Stimmen besteht: vielstimmig. Die oben, Zff. 5ª und 5ᶜ, angeführten Beispiele waren dreistimmig: das Zff. 7ª ist zweistimmig, Zff. 7ᵇ dreistimmig, Zff. 2ª, 7ᶜ u. 8 aber vierstimmig, Zff. 9 sechsstimmig, Zff. 10 siebenstimmig.

Bei Bestimmung der Frage, wie vielstimmig ein Saz sei, zählt man in der Composition nur die von einander verschiedenen Stimmen, deren jede einen eigenen von der Melodie aller übrigen Stimmen verschiedenen Gesang hat, oder wie man es nennt: selbstständige Stimmen; indess zwei oder mehrere Stimmen, welche im Grunde nur einen und denselben Gesang haben, welche beide nur eines und dasselbe sagen, welche nur eine und dieselbe Tonreihe singen, auch nur für Eine Stimme gerechnet werden.

a.) Wenn also z. B. bei Aufführung einer Sinfonie die erste Violinstimme mit zehen, zwanzig oder mehr Violinisten besezt ist, so machen diese alle zusammen doch nur eine Stimme aus.

Digitized by Google

b.) Ebenso zählt es für keine besondere Stimme, wenn etwa z. B. die Flöten oder Oboen die Violinstimme im Einklang (all' unisono col violino) mitspielen. Es ist dies nämlich eine blose Verdopplung eines oder des anderen Fadens im harmonischen Gewebe, wodurch derselbe zwar verstärkt, und, wenn man so sagen darf, gleichsam diker, aber das Gewebe oder Geflechte eigentlich nicht mehrdräthig wird.

c.) Auch das gilt nur für Eine Stimme, wenn zwei Stimmen einen und denselben Gesang, nur aber die Eine um eine Oktave höher oder tiefer als die Andere, miteinander haben, z. B. die Flöten eine Oktave höher als die Violinen, oder das Fagott um eine Oktave tiefer, u. s. w. (all' ottava del violino, all' ottava bassa. Beispiele siehe oben Zff. 5[d] u. 5[e]). Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen dikeren oder dünneren; (§. 24.) die Stimme ist blos in einer höheren oder tieferen Oktave verdoppelt, welche Verdoppelung aber nicht für eine eigene weitere Stimme zählt, weil beide Stimmen im Grunde doch nur Eines und dasselbe singen; und darum können also auch 5[d] und 5[e] der Wesenheit nach nur für dreistimmig gelten.

d.) Auch gilt es nicht für zwei verschiedene Stimmen, wenn die Eine den Gesang der anderen, nur etwas vereinfacht, mitspielt, z. B. blos die wesentlicheren Noten, mit Auslassung der Zwischennoten, wie in Zff. 11, wo das Violon eigentlich nur einen Auszug der Violoncellstimme giebt, oder die Violoncellstimme nur eine Verbrämung der Violonstimme. Auch dies ist blos eine Verstärkung des einen Fadens durch einen anderen; nur der eine mehr gekräuselt, der andere schlichter.

Digitized by Google

§. 588.

Nicht aber hört eine Stimme darum auf, eine eigene Stimme zu sein, wenn sie mit einer anderen Stimme einmal auf einen und denselben Ton in Einklang zusammentritt, wie in dem bereits unter Zff. 4ª angeführten Beispiele; denn es hat darum doch jede der drei Stimmen ihren eigenen Gesang; nämlich:

Oberstimme	$\bar{b}$ .... $\bar{a}$ .... $\bar{\bar{c}}$
Mittelstimme	$\bar{g}$ .... $\bar{f}$ .... $\bar{a}$
Bassstimme	$\bar{e}$ .... $\bar{f}$ .... $\overline{es}$

Keine Stimme schreitet mit der andern im Einklange fort, keine thut auch nur ein einzigesmal einen und denselben melodischen Schritt, wie die Andere, obgleich die beiden Unteren sich einmal auf der einen Note $\bar{f}$ im Einklange begegnen. — Ein Anderes wär es, wenn die beiden sich auf diesem $\bar{f}$ begegnenden Stimmen von diesem $\bar{f}$ aus auch einklängig zu einem und demselben Tone weiter miteinander fortschritten, und **einen und denselben Stimmenschritt** zusammen machten; z. B. Zff. 4ᵇ:

$\bar{b}$ . . . $\bar{a}$ . . . $\bar{\bar{c}}$
$\bar{g}$ . . . $\bar{f}$ . . . $\bar{a}$
$\bar{e}$ . . . $\bar{f}$ . . . $\bar{a}$

wo vom zweiten zum dritten Akkorde die beiden unteren Stimmen Eine wie die Andere von $\bar{f}$ zu $\bar{a}$ schreiten, folglich einen und denselben Melodieenschritt thuen, einerlei melodische Fortschreitungen haben, und also aufhören, zwei verschiedene Melodieen, verschiedene Stimmen, zu sein.

Digitized by Google

So ist auch in Zff. 12. der 6te Takt der Singstimmen allerdings wirklich vierstimmig, obgleich die beiden Stimmen einmal auf einem und demselben Tone zusammentreffen. Von da an aber, wo eben diese zwei Stimmen drei Schritte (von $\overline{d}$ zu $\overline{es}$, von $\overline{es}$ zu $\overline{f}$, von $\overline{f}$ zu $\overline{ges}$) mit einander machen, kann freilich der Saz nicht mehr wirklich vierstimmig heissen. Hätte der Tonsezer streng vierstimmig bleiben wollen, so würde er ungefähr so geschrieben haben, wie bei Zff. 13.

§. 589.

Auch dadurch wird ein Saz nicht wenigerstimmig, wenn eine Stimme einmal einen Augenblik schweigt, (pausirt). So heisst z. B. das in Zff. 8 enthaltene Bruchstük aus meinen vierstimmigen Gesängen Op. 16. im Ganzen mit Recht vierstimmig, obgleich man, wenn man aufs Einzelne sehen will, freilich sagen könnte, ein Theil des ersten Taktes sei nur einstimmig, das erste Viertel des zweiten aber nur dreistimmig, das zweite Viertel desselben Taktes zweistimmig, das dritte dreistimmig, und erst das vierte Viertel des zweiten Taktes wieder wirklich vierstimmig.

Ebenso ist in Zff. 12. der Saz der Singstimmen in den sechs ersten Takten allerdings wirklich vierstimmig, obgleich der Tonsezer im fünften Takte (wo er die in §. 510 besprochene vorübergehende Ausweichung mit sehr schöner Wirkung anbringt) die Oberstimme einen Takt lang pausiren, und die in den Singstimmen ausgelassene Quinte der Grundharmonie blos den Begleitungsstimmen überlässt.

In Ansehung solchen Pausirens und Wiedereintretens einer oder der andern Stimme, ver-

Digitized by Google

steht sich übrigens leicht von selbst, dass man den Faden einer Stimme nicht grade zweklos bald mitten in einer Phrase abreissen, bald eben so, ohne Zwek, plözlich wieder mehrere Fäden, als bisher, anknüpfen, und wieder anfangen soll, mehrstimmiger zu werden, als man bisher gewesen.

§. 590.

Ausser der bisher entwikkelten Bedeutung des Begriffes und Ausdrukkes, Mehrstimmigkeit, gebraucht man denselben auch zuweilen bald in einem noch weiteren, bald in noch engerem Sinne.

In einem engeren und höheren Sinne gebraucht man den Ausdruk mehrstimmig, oder poliphonisch, nur von solchen Säzen, worin jede Stimme nicht blos ihren eigenen, von den übrigen Stimmen verschiedenen, selbstständigen Gesang hat, sondern auch der Gesang einer jeden einzelnen Stimme so eigens ausgebildet ist, dass nicht irgend eine ausschliessend begünstigte Stimme die Aufmerksamkeit des Gehörs überwiegend an sich ziehe, und die übrigen nichts Bedeutendes zu sagen habende Nebenstimmen (§. 575.) blose Begleiters-Rolen zu spielen haben, sondern alle in gleichem, oder doch fast gleichem Grade, Hauptstimmen sind. Vergl. Zff. 14 u. 15. gegen 16 u. 17.

§. 591.

Auf der anderen Seite nimmt man es bei Zählung der Stimmen auch zuweilen wieder weniger genau, und zählt nicht blos diejenigen Stimmen, welche ihre eigene Melodie haben, sondern sieht nur darauf, wie viele Parthieen überhaupt bei dem Tonstüke im Gan-

zen beschäftigt sind; und in solchem weiteren und uneigentlicheren Sinne des Wortes nennt man z. B. eine Sinfonie zwölfstimmig, welche etwa für erste und zweite Violine, Viola, Bässe, eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke, also für zwölf Parthieen, geschrieben ist, wenn gleich vielleicht keine einzige Stelle darin vorkommt, welche wirklich so vielstimmig wäre, als der Name besagt. Hier, wo man blos nach der Besezung zählt, werden also mehrere Stimmen, welche in Ansehung des Sazes eigentlich nur für Eine gelten sollten, doch für mehrere gezählt.

§. 592.

Wieder in einem anderen Sinne uneigentlich ist es, dass man einem mit vollem Orchester begleiteten Tonstüke, worin zwei, drei, vier, fünf, sechs u. s. w. Singstimmen beschäftigt sind, blos nach der Zahl der Singstimmen den Namen: Duett, Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, Septett u. s. w. zu geben pflegt, ohne Rüksicht, wie viele, vielleicht doch auch wesentliche, Instrumentalstimmen ausserdem dabei thätig sind.

VI.) Karakterische Verschiedenheit des mehr- oder wenigerstimmigen Sazes.

§. 593.

Der karakterische Unterschied zwischen dem wenigstimmigen und mehrstimmigen Saze besteht hauptsächlich in Folgendem.

In dem vielstimmigen Saze kommen natürlicherweise häufig Verdoppelungen von In-

Digitized by Google

tervallen (§. 159) und desto seltener Auslassungen (§. 161) vor; bei dem wenigstimmigen aber umgekehrt häufiger Auslassungen, Verdopplungen aber seltener.

Der vielstimmige Saz ist überhaupt volltöniger, und klingt darum voller, breiter und reicher, als der wenigstimmige.

In dem aus nur wenigen Fäden bestehenden Geflechte des wenigerstimmigen Sazes vermag das Gehör leicht, den Gesang jeder einzelnen Stimme zu unterscheiden; bei dem vielstimmigen hingegen hat es mehr Mühe, jede der vielen zugleich ertönenden Stimmen einzeln zu unterscheiden; die Fortschreitung einer jeden derselben zu erkennen, den Faden ihrer Melodie zu verfolgen.

Eben aus diesem lezteren Umstande folgt denn auch, dass im vielstimmigen Saze geringe Abweichungen einer Stimme von den strengen Gesezen der Stimmenführung leichter unbemerkt dem Gehöre vorübergehen, als im Wenigstimmigen, dass man also bei wenigen Stimmen in der Führung derselben noch sorgfältiger sein muss, als bei Vielen.

Eben aus der ebenerwähnten Schwierigkeit, den Faden mehrer verschiedenen Stimmen zu verfolgen, lässt sich übrigens auch abnehmen, dass unser Ohr erst durch Uebung und Kunstausbildung nach und nach geschikt wird, eine grössere Anzahl von ineinander verschlungenen Stimmen mit Leichtigkeit zu erkennen und zu unterscheiden, deren Verschlingung und Bedeutung einem minder gebildeten Hörer unverständlich bleibt, und unbegriffen vorübergeht; weshalb denn die musikalisch ungebildeten Hörer an künstlichen und poliphonisch gearbeiteten Musikstüken

Digitized by Google

gewöhnlich so wenig Gefallen finden, und sehr poliphonisch gearbeitete Säze selbst Gebildeteren oft erst nach mehrmaligem Anhören vollkommen verständlich, und vielleicht dann erst zum wirklichen Kunstgenusse werden. (Vergl. II. §. 356.)

§. 594.

Wenige, z. B. nur drei Stimmen, kann man, je nach Belieben, sehr eng beisammen, oder weit von einander entfernt, oder zerstreut (§. 155.) halten, und also auch nach Belieben entweder Stimmen von sehr ähnlichem oder gleichem Tonumfange, wählen, wie Zff. 18ª und 18ᵇ, oder von verschiedenem Umfange, wie 18ᶜ. Im lezten Fall erscheint das harmonische Gewebe zwar breit, doch etwas dünn und mager; im ersten Falle aber zwar schmal, aber dicht und gedrängt. Beim vielstimmigen Saze hingegen ist jene willkührliche Wahl, enger oder zerstreuter Lage, beschränkter; das vielstimmige Gewebe neigt sich schon seiner Natur nach immer mehr zur Breite, und fällt dabei dennoch dichter und gedrängter aus, als das wenigerstimmige.

Eben aus diesem lezteren Umstande folgt denn auch, dass im vielstimmigen Saze die vielen also dicht aneinander gedrängten Stimmen sich nothwendig häufiger begegnen und durchkreuzen (§. 579, 580) müssen, als im wenigerstimmigen.

§. 595.

Der vielstimmige Saz hat ferner das Eigenthümliche, dass er uns nicht selten in einige Verlegenheit sezt, so viele Stimmen sämmtlich gut zu beschäftigen; weil es nicht immer thun-

Digitized by Google

lich ist, so viele Melodien zu erfinden, und in Ein harmonisches Gewebe zu verbinden, deren jede von allen anderen wesentlich verschieden, und doch alle mit den Gesezen der guten Melodie übereinstimmend wären. Schon fünf bis sechs wesentlich von einander verschiedene, und doch sämmtlich gut geführte Stimmen, sind selten genug zusammen zu bringen; noch schwerer eine noch grössere Anzahl.

Dagegen bringt uns der wenigstimmige Saz zuweilen in die entgegengesezte Verlegenheit, mit so wenigen Stimmen auszukommen, aus so wenigem Stoffe doch etwas Vollständiges zusammenzusezen.

Wie vielstimmiger Saz überhaupt möglich sei, lässt sich nicht wol im Allgemeinen bestimmen. M a r p u r g (in s. Generalbasse III. Th. V. Abschn.) hat berechnet, dass allenfalls selbst ein 133stimmiger Saz denkbar sei; allein aus dem oben Gesagten lässt sich leicht abnehmen, dass solche, freilich an sich n i c h t u n d e n k b a r e Vollstimmigkeit, nur höchst selten gut auszuführen ist; ja, nicht einmal zu gedenken, dass kein menschliches Gehör so viele, sich überdies einander unaufhörlich überschreitende und durchkreuzende Stimmen, als besondere Stimmen zu unterscheiden vermögte.

Anmerkung.

Es hat übrigens mit der erwähnten Marpurgschen Kalkulation nicht einmal seine Richtigkeit. Denn, hat man einmal herausgebracht und verstanden, wie er es meint, und im §. 11. den Drukfehler (c–c statt c–e) beseitigt, so erkennt man leicht, dass die Grenze von wirklicher Verschiedenheit solcher Stimmen nicht nur will-

kürlich angenommen, und bis ins Kleinliche und fast Kindische getrieben ist, sondern der sonst so haarscharfe Rechenmeister hat es diesmal auch sogar im Ansaze versehen, indem er die Harmonieenfolge *G* : *F* als diejenige annimmt, in welcher, wegen Gemeinschaftlichkeit des Intervalles *c* die meisten verschiedenen Stimmenschritte möglich seien; denn bei der Harmonienfolge *G* : *a*, worin zwei solche gemeinschaftliche Töne liegen, lassen sich nicht 133, sondern 257 im Marpurgischen Sinne verschiedene Stimmen herausrechnen, und hat sich also Rechner um 124 Stimmen verrechnet.

§. 596.

Der vierstimmige Saz hat vor jedem Anderen den Vorzug, dass er, zwischen dem Zuviel und Zuwenig, grade die Mitte hält, weder zu viele Verdoppelungen, noch zu viele Auslassungen nöthig macht, dass er, weder aus Armuth an gehöriger Anzahl von Stimmen, mager klingt, noch durch zu viele Stimmen zu bunt und ununterscheidbar wird, dass er uns weder in die Verlegenheit sezt, mit zu wenigen Stimmen auskommen zu müssen, noch in die entgegengesezte, zu viele Stimmen alle gut zu beschäftigen. Der vierstimmige Saz gilt daher mit Recht gewissermassen für den schönsten, edelsten und wolklingendsten; ja er wird sogar häufig als die Grundlage jeder anderen Art zu sezen betrachtet.

Auch ist der grösste Theil unserer Tonstüke in seinen wesentlichsten Theilen vierstimmig. Darum sind denn auch z. B. in unsern Orchestern, die Saiten- oder Bogeninstru-

Digitized by Google

mente, gleichsam schon ein für allemal, in vier Hauptgattungen abgetheilt, (in die erste Violinstimme, die Zweite, die Violastimme, und die Stimme der Violone und Violoncelle, welche vier Stimmen zusammen man das Quartett der Saiten- oder Bogeninstrumente, oder kurzweg das Saiten- oder Bogenquartett, oder auch wol schlechthin nur das Quartett, zu nennen pflegt; und eben dem vierstimmigen Saze entspricht auch die §. 585. erwähnte Eintheilung der Singstimmen in vier Hauptgattungen.

Da wir übrigens eben von dem Werthe des vierstimmigen Sazes gesprochen, so mag es nicht uninteressant sein, hier gelegenheitlich doch auch zu vernehmen, dass, und wie der Tongelehrte J. J. Rousseau, mit gewohnter Evidenz darthut und unumstösslich beweist, dass es gar keinen wirklich vierstimmigen Saz gebe, oder, wenn es einen gebe, er nothwendig schlecht sei. In seinem geschäzten Diction. de Musique liest man, art. *Quatuor:* «Il n'y a point de vrais Quatuor, ou ils ne va«lent rien. Il faut que dans un bon Quatuor «les parties soient presque toujours alternati«ves, parce que dans tout Accord il n'y à que «deux Parties tout au plus qui fassent Chant «et que l'oreille puisse distinguer à la fois; «les deux autres ne sont qu'un seul remplis«sage, et l'on ne doit point mettre de rem«plissage dans un Quatuor.» Noch viel weniger ist, in Gemäsheit des Artik. *Quinque* Ebend. ein guter fünfstimmiger Saz denkbar. «Puisqu'il n'y a pas de vrai Quatuor, à plus «forte raison n'y a-t-il de véritable Quin«que.»— Das ist nun ungefähr so, als ob Einer sagte: das menschliche Auge kann nur einen

Digitized by Google

Gegenstand auf einmal sehen, oder allerhöchstens zwei Figuren zugleich. Eine Gruppe von mehr als zwei Personen ist also in der bildenden Kunst ein Unding, und: il n'y a point de groupe de Laocoon, ou elle ne vaut rien.

§. 597.

Der dreistimmige Saz hat das eigenthümliche, dass es in diesem Saze am leichtesten ist, technische Fehler in Ansehung der Stimmenführung zu vermeiden. Darum ist der dreistimmige Saz derjenige, in welchem Anfänger sich am füglichsten zuerst versuchen.

Die alten Tonlehrer liessen ihre Schüler fast durchgängig mit dem zweistimmigen Saze, welchen sie als den einfacheren, und folglich leichteren ansahen, anfangen, und giengen von diesem zum dreistimmigen, dann zum vier und mehrstimmigen, als den mehr zusammengesezten und deshalb schwierigeren über. Auch manche Neuere befolgen diesen Gang. Andere aber lassen ihre Zöglinge mit vier Stimmen anfangen, und gehen, in umgekehrter Richtung, zu immer wenigeren Stimmen, bis zum nur zweistimmigen Saze über, welchen sie als einen concentrirten Extrakt ansehen, welchen zu machen, noch nichts für Anfänger sei, z. B. Vogler, Kirnberger I. Bd. S. 174.

Lezteres ist allerdings wahr. Allerdings ist es schwer, mit nur zwei Stimmen, wo man also immer nur zwei Töne zugleich hören lassen kann, und folglich von jeder Dreiklangsharmonie wenigstens Ein Intervall, von jeder Septimenharmonie aber zwei Intervalle auslassen muss, also nie eine vollständige Har-

Digitized by Google

monie haben kann, doch Etwas zu machen, und die Stimmen so zu führen, dass keine Intervalle ausbleiben, welche nicht, oder nicht füglich, ausbleiben dürfen, (I. §. 163 und 164.) und darum mögte ich allerdings keinen Schüler mit dem zweistimmigen Saze anfangen lassen. Beim dreistimmigen fallen jene Schwierigkeiten weg, da man mit drei Stimmen die Dreiklangsharmonieen meistens ganz vollständig, die Septimenharmonieen aber mit Auslassung nur Eines Intervalls, erhalten kann. — Noch vollständiger ist zwar alles im vierstimmigen Saze zu haben; allein hier findet der Anfänger, statt der wenigen im dreistimmigen Saze nöthigen Auslassungen, mit weit häufigeren Verdopplungen zu kämpfen, welche, so wie überhaupt die schon beträchtliche Anzahl von vier Stimmen, den Ungeübten schon zu verwirrt machen. Es geht ihm, wie, wenn ich dies etwas prosaische Gleichnis gebrauchen darf, einem angehenden Kutscher, welcher gleich anfangen sollte, mit vier Pferden zu kutschiren: gewiss wird ihm der erste Versuch weit besser mit zwei Pferden gelingen, da es offenbar leichter ist, wenige Pferde zu bändigen, gehörig zu lenken, und von Abwegen abzuhalten, als viele, obgleich ein Geübter freilich mit vier Pferden mehr auszurichten vermag, als nur mit zweien.

§. 598.

Der zweistimmige Saz (Bicinium) ist, seiner Natur nach, freilich etwas arm, aber, eben um seiner Einfachheit willen, doch auch in mancher Hinsicht mit grosser Wirkung zu gebrauchen, zumal abwechselnd und kontrastirend mit anderen vollstimmigeren Säzen.

Digitized by Google

Manches auf seine Eigenthümlichkeit beziehliche geht übrigens schon aus den Betrachtungen der vorhergehenden Paragraphen hervor.

Anmerkung.

Eine wunderliche Regel muss ich hier erwähnen, welche die gelehrten Herren aufgestellt haben, und welche da heisst: der zweistimmige Saz müsse so beschaffen sein, dass sich keine weitere Stimme mehr dazu sezen liesse. Diese wunderliche Anforderung liegt eben so wenig in der Natur der Sache, als sich ein Grund dafür anführen lässt: und doch findet man sie in den gelehrtesten Auctoren im vollen Ernste aufgestellt, (z. B. Kirnberger I. Bd. S. 176. u. a. m.) Es ist kaum die Mühe werth, ein Beispiel zu Widerlegung dieser Regel anzuführen. Doch wüsste ich z. B. nicht, dass der in Zff. 7ᵃ vorgestellte Saz ein schlechter zweistimmiger Saz wäre, und doch lassen sich, wie Zff. 7ᵇ und Zff. 7ᶜ zeigen, zwei Stimmen ganz wol dazusezen.

Die Regel, so wie sie gegeben zu werden pflegt, hält also offenbar nicht die Probe. Wollten aber die Erfinder derselben nur so viel damit sagen: jeder zweistimmige Saz müsse so beschaffen sein, dass er, um richtig zu sein, nicht erst des Beitrittes einer dritten Stimme bedürfe, so sagt solche Regel wol nichts, was sich nicht auch von selbst verstanden haben würde, nämlich: dass ein zweistimmiger Saz als zweistimmiger Saz gut sein müsse.

Digitized by Google

§. 599.

Eine ganz eigene Gattung bildet der einstimmige Saz, zu welchem nicht nur diejenigen Tonstüke oder einzelne Stellen gehören, welche nur für eine einzige Parthie geschrieben sind, sondern auch die, wo alle Stimmen in höheren oder tieferen Oktaven miteinander einherschreiten. (§. 588.)

In solch einstimmigem Saz ertönt also gar keine wirkliche Harmonie (sofern man darunter nur ein gleichzeitiges wirkliches Erklingen mehrer Töne versteht,) indem nie mehrere verschiedene Töne wirklich zugleich gehört werden. Allein es ist darum doch gar nicht unthunlich, auch im Einstimmigen Saze das Gehör Harmonieen und Harmonieenfolgen empfinden zu lassen.

Fürs Erste nämlich können wir schon an und für sich nicht leicht eine einzelne Tonreihe oder Melodie hören, ohne uns, gleichsam im inneren Gehörsinne, eine dazu passende Harmonie hinzu zu denken. So lässt sich z. B. wol mit Bestimmtheit behaupten, dass jeder, welcher den einstimmigen Saz 19[a] hört, dabei unwillkührlich die darunter chiffrirten Harmonieen und Harmonieenfolgen empfinden wird.

§. 600.

Noch bestimmter und unzweideutiger kann man das Gehör solche Harmonieen empfinden machen, wenn man die Stimmen mehre Intervalle einer jeden Harmonie durchlaufen lässt, etwa wie Zff. 19[b]. Das Gehör empfindet dadurch die Harmonieen

C | G | C F | G⁷ C |

ebensogut, wie in wirklichen Akkorden, ob-

gleich sie nirgends in der That als gleichzeitige Zusammenklänge mehrer Töne gehört werden. Auf ähnliche Art empfinden wir in Zff. 21[a] die darunter chiffrirte Modulation, wie wir dies alles einige §§. weiter unten näher besprechen, und sogar finden werden, dass das Gehör in dem Einherschreiten Einer Stimme zuweilen nicht blos Grundharmonieen zu erkennen, sondern selbst das Einherschreiten zweier oder mehrer Stimmen, zu unterscheiden vermag, wodurch denn ein, wenn auch an sich nur einstimmiger Saz, seiner inneren Bedeutung nach, gleichsam mehrstimmig werden, und dem inneren Gehörsinne für wirklich mehrstimmig gelten kann.

§. 601.

Auch noch auf manche andere Art kann man in einem, wenn gleich blos Einstimmigen, Saze das Gehör Harmonieen und Harmonieenfolgen empfinden lassen. So empfindet es z. B. in Zff. 20 im 3ten Takt eine Ausweichung aus 𝔈-dur ins 𝔉-dur, blos durch das Anschlagen des einzigen Leittones $\overline{\text{b}}$ (§. 477.) und auf ähnliche Art wird auch in 21[a] das Gefühl der Harmonie 𝔉 : V_7 blos durch den Anschlag des Leittones $\overline{\text{b}}$ erzeugt; und dass selbst blos durchgehende Noten Leittöne werden, also auch Harmonieenfolgen anzeigen können, haben wir schon im zweiten Bande Seite 90 u. 192 vorausbemerkt, und werden es weiter unten noch näher finden.

Auf solche und ähnliche Arten kann denn, wie man sieht, allerdings auch eine blosse Folge mehrer einzelnen Töne eine Modulation bilden, und z. B. ein einzelner Flötenspieler sehr mannigfaltig, sowol leitereigen

Digitized by Google

als auch ausweichend, moduliren, und so erscheint also auch der blos Einstimmige Saz nicht ausschliesslich melodisch, sondern in gewissem Sinne wirklich harmonisch, obgleich freilich in Hinsicht auf Harmonie immer ärmer und beschränkter, als der mehrstimmige. Er ist jedoch darum nicht weniger brauchbar, und zuweilen vorzüglich charakteristisch, und imponirend durch seine Einfachheit und Kraft. Man bringt daher, nicht allein auch in sonst vielstimmig gesezten Tonstükken, oftmals einzelne blos einstimmige Stellen an, (wie z. B. II. Bd. S. 249, 257. No. 2.) sondern man sezt auch wol einmal ein ganzes Tonstük blos einstimmig. So ist z. B. in Salieri's Oper Palmyra, der ganze Marsch des Scythischen Prinzen durchaus einstimmig gesezt; und ebenso sind in meinem Leier und Schwert, in Th. Körners Morgenlied der Freien, alle Singstimmen, und mit ihnen auch die gesammte aus drei Posaunen bestehende Begleitung, ganz nur im Einklang gehalten.

Historisch führe ich bei dieser Gelegenheit an, dass die Musik der Griechen und Römer, (wenigstens der wahrscheinlicheren Meinung zufolge,) blos einstimmig gewesen sein soll. (§. 308. Flgg.)

VII.) Mehrstimmigkeit durch Brechung.

§. 602.

Wir haben oben gesehen, wie zuweilen zwei oder mehrere scheinbar verschiedene

Digitized by Google

Stimmen im Grunde doch nur für Eine zu rechnen sind, und ein musikalischer Saz also zuweilen nicht so vielstimmig ist, als es scheint. Umgekehrt kann aber zuweilen ein Saz auch für mehrstimmig betrachtet werden, als er zu sein scheint.

Wir haben nämlich schon im §. 188. gesehen, dass, wenn unser Gehör mehrere zu einem Zusammenklang gehörende Töne kurz nacheinander vernimmt, es sich dieselben gewissermassen als zugleich erklingend vorstellt. Wenn daher eine Stimme die verschiedenen Töne einer Harmonie gebrochen nacheinander angiebt, so stellt sie dadurch, gleichsam figürlich, die ganze Harmonie vor, und versieht also insofern die Dienste von mehren Stimmen, indem sie solchergestalt, durch solch gebrochenes Angeben einer Harmonie, leistet, was sonst nur ein Verein mehrer Stimmen zu leisten vermag. So lässt z. B. in Zff. 19[b], wie wir bereits §. 188. bemerkten, die Eine Stimme, indem sie alle Töne durchläuft, welche in Zff. 19[c] in Gestalt gleichzeitiger Zusammenklänge abgebildet sind, diese Zusammenklänge in Brechungsform hören; ebenso die Eine Stimme von Zff. 21[a] die in 21[b] abgebildeten Harmonieen, und in Zff. 22[a] die Eine Unterstimme den in 22[b] vorgestellten Zusammenklang.

Von dieser Seite betrachtet, ist also Brechung diejenige Art eine Stimme zu führen, wodurch dieselbe Zusammenklänge vorstellt, oder die Stelle mehrer Stimmen vertritt; es ist eine solche Führung einer Melodie, dass sie als Harmonie betrachtet werden kann; es ist Harmonie im Gewande von Melodie.

Digitized by Google

§. 603.

Man kann aber insbesondere die Brechung zuweilen so einrichten, dass das Gehör in der Bewegung der brechenden Stimme nicht blos eine Harmonie, und eine Folge von Harmonieen, empfindet, sondern dass es darin sogar den Gang mehrer verschiedenen Stimmen deutlich erkennen kann. Da dies leichter durch Beispiele anschaulich zu machen, als durch Worte zu erklären ist, so wollen wir sogleich ein Beispiel betrachten. In dem dreistimmigen Beispiele 23[a] erklingen allemal drei Töne zu gleicher Zeit, nämlich die Töne der drei Tonreihen:

Oberste Tonreihe		$\bar{\bar{c}}$ . . $\bar{h}$ . . $\bar{a}$ . . $\bar{g}$
mittlere	— —	$\bar{g}$ . . $\bar{f}$ . . $\bar{e}$ . . $\bar{d}$
untere	— —	$\bar{e}$ . . $\bar{d}$ . . $\bar{c}$ . . h

Es ist nun freilich unmöglich, dass Eine Stimme diesen dreistimmigen Saz so, wie er hier bei a steht, ausführe, weil sie unmöglich alle drei Tonreihen zugleich angeben kann; in Brechungsform aber kann sie es, indem sie sich so bewegt, wie bei 23[b]; und indem sie so bei jedem Akkorde die Töne aller drei Stimmen, einen um den anderen, gebrochen anschlägt, erwekt sie in dem Zuhörer die gleichsam gleichzeitige Vorstellung, das gebrochene Bild, dreier Stimmen, und der Fortschreitung jeder einzelnen derselben.

Das Gehör kann es sich gleichsam so vorstellen, als ob die eine Stimme immer einen Augenblik pausire, indess die andere ihren Ton angiebt, wie bei 23[c], oder auch als

träte eine nach der anderen so ein, wie bei 23[d]. Mehrere andere Formen von Brechung eben dieses dreistimmigen Sazes zeigen Zff. 23[e], [f], [g], [h].

Eben so kann man das Beispiel 24[a], welches dem Ansehen nach zwar nur zweistimmig ist, doch in gewissem Sinn als dreistimmig wie Zff. 24[b] betrachten, indem bei Ersterem Eine Unterstimme die Töne der beiden Unterstimmen von Zff. 24[b] angiebt, und auf diese Art die Dienste von zwei Stimmen leistet, deren Töne man in ihr vereinigt, entdekt. Auch hier kann man sich die Vorstellung machen, als ob die eine Unterstimme von Zff. 24[b] immer pausire, indess die andere ihren Ton angiebt, und umgekehrt, wie bei Zff. 24[c], oder so, als schlügen beide Stimmen ihre Töne abwechselnd wiederholtemale so an, wie bei 24[d]. Die zwei Töne $\bar{f}$ und $\bar{a}$ der zwei Unterstimmen bei 24[b] sind bei 24[a] gleichsam in kleine Stükchen zerbrökkelt, gebrochen, und Einer Stimme in den Mund gelegt: statt zweier unteren Stimmen, welche bei 24[b] auf den Tönen $\bar{a}$ und $\bar{f}$ einen halben Takt lang ruhig liegen bleiben, hört man bei 24[a] Eine Unterstimme, welche sich von $\bar{a}$ zu $\bar{f}$ hin und her bewegt.

Man sieht also, dass sich in Brechungen d i e s e r Art noch etwas Weiteres erkennen lässt, als in den, in §. 602, erwähnten, nämlich gleischsam mehrere M e l o d i e e n v e r s c h i e d e n e r S t i m m e n, indess in Brechungen der zuerst erwähnten Art sich nur Harmonieen und Harmonieenfolgen, nicht aber auch sogar Fortschreitungen mehrer einzelnen Stimmen erkennen liessen. Eine Brechung jener Art kann man in jeder Stelle finden, wo einmal eine Stimme einige Intervalle einer Harmonie durchläuft; allein nicht bei je-

Digitized by Google

dem solchen Durchlaufen schimmert zugleich auch, so wie bei 23ᵇ und 24ᵃ, der Gesang mehrer Stimmen durch. Bei dem Saze 19ᵇ empfinden wir überall doch nur Eine Stimme, und es fällt uns gar nicht ein, ihn uns so vorzustellen, als sei er, etwa wie bei 19ᶜ, im ersten Takte fünfstimmig, im zweiten zehenstimmig, im dritten drei- und fünfstimmig, im vierten vier- und einstimmig, und als bewege sich die Oberstimme von $\overline{\overline{e}}$ zu $\overline{\overline{\overline{g}}}$, von da zu $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{\overline{c}}}$, $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{c}}$, und die übrigen Stimmen, wer weiss wie; — oder als sei Zff. 21ᵃ mehrstimmig wie 21ᵇ; sondern wir erkennen überall nur Eine Stimme, welche eben einmal die Intervalle der Harmonieen durchläuft, erkennen also in solchem Durchlaufen nur eine melodische Figur und Schweifung der Einen Stimme, welche zwar wol, wie bei 19ᵇ und 21ᵃ, nebenbei auch die Absicht haben kann, durch solches Durchlaufen der Intervalle dem Gehör einen recht deutlichen Wink zu geben, welche Grundharmonie es sich hinzudenken soll, welche aber gar keinen Anspruch d a r a u f macht, das Gehör mehre Stimmen unter dem Gewande der Einen ahnen und errathen zu lassen, wie dies doch bei 23ᵇ und 24ᵃ der Fall ist.

Diese leztere Art von Brechung, welche nicht bloss Harmonieen an sich, sondern sogar auch den Gang mehrer einzelnen Stimmen abspiegelt, ist also gleichsam eine höhere, künstlicher ausgebildete Art von Brechung, und verdient wol einen eigenthümlichen Namen. Wir wollen sie, da sie uns nicht blos Harmonieen, sondern selbst Stimmen ahnen lässt, **stimmige Brechung** nennen, die andere

Digitized by Google

aber, welche nicht Stimmen, sondern blos Harmonieen andeutet, gemeine Brechung. Bei der stimmigen Brechung kann man dann die mehren Stimmen, welche durch Eine vorgestellt werden, die gebrochenen Stimmen nennen, und im Gegensaz derselben die Stimme, welche mittels der Brechung die Töne mehrerer Stimmen vorträgt: die brechende Stimme. In Zff. 23[b] stellt also die eine brechende Stimme drei gebrochene Stimmen vor, und in Zff. 24[a] versieht die eine brechende Unterstimme den Dienst der zwei in 24[b] vorgestellten gebrochenen Stimmen.

§. 604.

Solche stimmige Brechungen können übrigens unter unzählbar verschiedenen Gestalten vorkommen, wobei denn die, unter dem Gewande Einer Stimme ertönenden Mehreren, bald bestimmter, bald weniger bestimmt hervortreten. Wir wollen von solchen verschiedenartigen Formen wenigstens noch einige Beispiele hersezen.

Ganz vorzüglich leicht erkennbar ist die stimmige Brechung in Gestalten der Art, welche man unter dem Namen Arpeggio, oder Arpeggiatura (d. h. harfenmässiges Anschlagen der Akkorde) kennt, z. B. Zff. 25[a], wo die sämmtlichen Sechszehentelnoten sichtbarlich nichts anderes sind, als die bei Zff. 25[b] ersichtlichen Akkorde, in kleine Noten zerbrökkelt, und die ganze Sechszehentelfigur offenbar gar nicht dazu bestimmt ist, als Schweifung der Melodie Einer Stimme, als eigentliche melodische Figur, zu gelten, sondern nur für ein gebrochenes Anschlagen einer mehrstimmigen Akkordenfolge.

Digitized by Google

Ebenso erkennt man in 26ᵃ leicht eine Brechung des vierstimmigen Sazes 26ᵇ, oder auch wol des fünfstimmigen Zff. 26ᶜ.

Ebenso ist 27ᵃ, aus der Messe N°. 1. von Nep. Hummel, obgleich scheinbar nur zweistimmig, doch als vierstimmig zu betrachten wie 27ᵇ, wonicht als fünfstimmig, wie Zff. 27ᶜ.

Auf gleiche Art ist der dreistimmige Saz 28ᵃ bei 28ᵇ oder 28ᶜ in gebrochener Gestalt in nur zwei Stimmen eingekleidet, und ebenso der vierstimmige Saz 29ᵃ bei 29ᵇ in gebrochener Gestalt dargestellt, so daſs eine Oberstimme die Verrichtungen der vorherigen zwei oberen Stimmen leistet.

Auf ähnliche Art ist das Beispiel Zff. 30ᵃ als dreistimmig zu betrachten wie 30ᵇ. Ebenso kann Zff. 31ᵃ als zweistimmig wie 31ᵇ gelten, Zff. 32ᵃ als Brechung von 32ᵇ, Zff. 33ᵃ als Brechung von 33ᵇ.

Nicht selten findet man solche Brechungen auch mit durchgehenden Tönen verbrämt. Z. B. in Zff. 34ᵃ stellt die Oberstimme zwei gebrochene Oberstimmen wie bei 34ᵇ vor, in deren Gesang mehre durchgehende Töne eingeflochten sind. In Zff. 35ᵃ liegen in den Achteltriolen drei gebrochene Oberstimmen, wie bei 35ᵇ oder 35ᶜ verborgen, deren oberste die Töne $\overline{d}$ und $\overline{dis}$ in ihren Lauf mit einflicht; auch Zff. 36ᵃ stellt zwei in Durchgängen einherschreitende Stimmen wie Zff. 36ᵇ gebrochen vor, und auf ähnliche Art erscheint Zff. 29ᵇ bei 29ᶜ mit Durchgangsnoten verziert.

In 28ᵈ sind die beiden gebrochenen Unterstimmen von 28ᶜ durch durchgehende Noten untereinander verbunden, und gleichsam aneinander gehängt.

Digitized by Google

Auch Zff. 33^c kann man sich als Brechung von 33^b vorstellen, indem man sich dabei drei nacheinander eintretende Stimmen denkt, deren jede, bevor sie den harmonischen Ton anschlägt, erst einen Durchgangston vorausschikt, wie bei 33^d.

§. 605.

In den bisherigen Beispielen lag die stimmige Brechung überall ziemlich deutlich vor Augen, so daſs man bei manchen Figuren leicht errathen konnte, daſs sie gar nicht bloſs als melodische Figuren, sondern als gebrochenes Anschlagen mehrstimmiger Säze dastehen. In anderen Fällen aber kann dies auch wieder viel zweifelhafter sein. So ist es z. B. in Zff. 37^a im Grunde kaum der Mühe werth, und wenigstens gar nicht sehr nahe liegend, sondern ziemlich weit hergeholt, es als eine stimmige Brechung von 37^b anzusehen; weit natürlicher ist es vielmehr, in demselben blos eine gemeine Brechung, ein blos melodisches Fortschreiten der einen Oberstimme durch die Töne $\overline{\overline{f}}$ — $\overline{\overline{d}}$ — $\overline{h}$, zu sehen.

Eben dies ist meistens da der Fall, wo nur ein kleines kurz vorübergehendes Stükchen einer Stimme so beschaffen ist, daſs man es als Brechung mehrer Stimmen ansehen könnte. So könnte man z. B. in Zff. 22^a die Unterstimme in der zweiten Hälfte des ersten Taktes allenfalls freilich als stimmige Brechung von Zff. 22^b, und den Saz also diesen halben Takt hindurch als gewissermaſsen sechsstimmig, sonst aber überall nur als zweistimmig ansehen. Allein es ist am Ende kaum der Mühe werth, hier von Mehrstimmigkeit durch Brechung zu sprechen, sondern die Unterstimme durch-

Digitized by Google

läuft nur eben einmal in gemeiner harmonischer Brechung die Intervalle des G_7 Akkordes, (§. 600) und solches Durchlaufen geschieht hier weniger in der Absicht, mehre Stimmen in das Gewand einer einzigen einzukleiden, als vielmehr als wirkliche melodische Schweifung der Einen Unterstimme; und daſs diese Schweifung nun grade in einem Durchlaufen der Intervalle der Dominantenseptimenharmonie besteht, mag wol die Absicht haben, diese Grundharmonie recht bestimmt fühlen, nicht aber grade mehrere Stimmen ahnen zu lassen. Eben dies gilt von den bereits unter Zff. 19^b und 21^a besprochenen Beispielen.

VIII.) Mehrdeutigkeit durch Brechung.

§. 606.

Eben weil eine brechende Stimme gewissermaſsen als mehrere Stimmen betrachtet werden kann, so liegt in solcher Art von Stimmenführung auch wieder eine Art von Mehrdeutigkeit, indem eine solche Stimme, je nachdem man sie aus dem einen, oder aus dem andern Gesichtspunkte ansehen will, bald als Eine, bald auch als mehrere Stimmen, erscheint.

Für's Erste hat nämlich das Gehör, so zu sagen, die Wahl, ob es sich unter einer solchen Stimme mehrere, oder ob es sich dieselbe als eine einzige denken will. Eine Wahl, welche ihm, wie wir bereits §. 604 bemerkten, bald schwer, bald leichter wird, weil die, unter dem Gewande einer einzigen Stimme ver-

Digitized by Google

borgenen mehreren, zuweilen sehr deutlich und erkennbar als mehrere Stimmen in die Augen, oder vielmehr ins Gehör fallen, indeſs man in anderen Fällen nicht recht bestimmt zu sagen vermag, ob man die Bewegung einer Stimme mehr als stimmige Brechung mehrer, oder mehr bloſs als nur eine einzige Stimme empfinde.

§. 607.

Zweitens aber ist eine solche Stimme, wenn man sie auch bestimmt als eine Brechung mehrer empfindet, alsdann grade darum erst wieder in einem anderen weiteren Sinne mehrdeutig, indem alsdann in derselben zweierlei verschiedene melodische Fortschreitungen verborgen liegen, nämlich 1.) die Melodie der brechenden Stimme, und 2.) die Melodieen der gebrochenen Stimmen. Z. B. in dem Saze Zff. 23[a], liegen zwei gebrochene Stimmen, deren Untere von $\bar{c}$ (zwar nicht unmittelbar, sondern unterbrochen durch das $\bar{\bar{e}}$ der Oberstimme,) zu h, und von diesem h ebenso zu g fortschreitet, indeſs die Oberstimme auf ähnliche Art von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{d}}$, und von da zu $\bar{\bar{f}}$ schreitet, wie Zff. 32[c] zeigt. Man kann diese Fortschreitung der gebrochenen Stimmen die *unterbrochene* oder *gebrochene Fortschreitung*, nennen. Wie sehr man sich nun aber diese gebrochene Fortschreitung auch als wirklich denken mag, so bleibt es am Ende doch immer wahr, daſs die *brechende* Stimme, an und für sich selbst betrachtet, nicht diese, sondern eine andere Fortschreitung hat, indem sie von $\bar{c}$ unmittelbar zu $\bar{\bar{e}}$, von diesem $\bar{\bar{e}}$ wieder zu h und von da zu $\bar{\bar{d}}$ schreitet, u. s. w. Diese

Digitized by Google

zweite Art von Fortschreitung, (welche in dem Beispiele Zff. 32^d durch die schroff auf- und abwärts gehenden Striche angedeutet ist,) kann man die **unmittelbare** oder **wirkliche Fortschreitung** der Stimme nennen.

Diese beiden, so zu sagen gleichzeitig nebeneinander bestehenden, verschiedenen Fortschreitungen, welche in Fig. 32^e beisammen angedeutet sind, empfindet unser Gehör zugleich, wiewol freilich oft die eine sehr vorwaltend vor den anderen.

In dem eben angeführten Beispiele, wo die Stimmigkeit sehr in die Augen fällt, achtet das Gehör mehr auf die gebrochene Fortschreitung, indeſs es in den Beispielen Zff. 37^a u. 33^c kaum eine Brechung ahnet, und also auch kaum Fortschreitungen gebrochener Stimmen, sondern mehr nur die unmittelbare Fortschreitung der Einen empfindet.

§. 608.

Weil nun bei einer brechenden Stimme zwei verschiedene Arten von Fortschreitung zugleich statt finden, so müſste eine solche Stimme auch eigentlich so geführt werden, daſs **beide** Arten von Fortschreitung regelrecht, die Führung also in **beiden** Hinsichten gut und flieſsend sei. Es ist indessen auch hinreichend, wenn sie nur in Einer von beiden Hinsichten richtig geführt ist, und zwar vorzüglich in derjenigen Hinsicht, welche das Gehör vorwaltend empfindet; und dies um so mehr, je entschiedener die eine Hinsicht vor der andern vorwaltet.

Digitized by Google

Zweite Abtheilung.

B e w e g u n g.

Nachdem wir bisher die verschiedenen Arten von Stimmen kennen, und die mehren zu einem musikalischen Saze zusammen wirkenden Stimmen unterscheiden gelernt, führt uns die Ordnung des Vortrages nunmehr auch zur Beachtung der verschiedenen Art, wie Stimmen sich bewegen können. Auch hier finden, je nach Verschiedenheit des Eintheilungsgrundes, verschiedene Eintheilungen, und also verschiedene Gattungen von Stimmenbewegung statt, welche wir nunmehr durchgehen, und über den Werth oder Unwerth einer jeden Art von Bewegung an und für sich selbst, dasjenige sagen wollen, was sich im Allgemeinen davon sagen läſst.

I.) Langsame und schnelle Bewegung.

§. 609.

In der Zeit, oder der Zeit nach betrachtet, ist die Bewegung einer Stimme entweder schnell, oder langsam, je nachdem sie viele Töne in kurzer Zeit durchläuft, viele Stimmenschritte schnell nacheinander vollbringt, oder nicht.

Digitized by Google

§. 610.

Ueber den Werth oder Unwerth geschwinder oder langsamer Bewegung, und über die Frage, in welchen Fällen diese oder jene anzuwenden sei, läſst sich im Allgemeinen nur sehr Wenig bestimmen. Doch mögen folgende wenige Bemerkungen hier stehen.

Man kann im Allgemeinen sagen, daſs die schnelle Bewegung sich mehr für die leichtfertigeren und flüchtigeren hohen, als für tiefe Stimmen schikt, welchen lezteren eine etwas langsamere Bewegung besser ansteht; und dies hauptsächlich aus folgenden rein technischen Ursachen.

1.) Da, fürs Erste, ein Ton, aus desto langsameren Schwingungen besteht, je tiefer er ist, (§. 8.) so bedarf natürlicher Weise ein tiefer Ton, um auch nur einige Schwingungen vollbringen, und dadurch vernehmlich und erkennbar werden zu können, auch schon eine längere Zeit: läſst man ihn aber so schnell vorübergehen, daſs er kaum Zeit hat, ein paar Schwingungen zu machen, so hat ja das Gehör keine Zeit, ihn zu vernehmen, und als bestimmten Ton zu erkennen, und die solchergestalt zu schnell vorübergehenden tiefen Klänge werden dadurch zum tonlosen bloſsen Geräusch. Vergl. §. 156. S. 153 des I. Bds.

2.) Ein zweiter Grund liegt aber auch darin, daſs tiefe Töne ihrer Natur nach nicht so schnell zum Ansprechen zu bringen sind, als zu Ausführung sehr geschwinder Tonreihen erforderlich ist. Ja, die meisten tieftönenden Instrumente sind auch schon ihrer mechanischen Einrichtung nach nicht sehr geschikt, viele geschwinde Passagen auszuführen, und

selbst die menschliche Bafsstimme ist ihrer Natur nach meistens schon weit weniger biegsam und beweglich, als z. B. eine Sopranstimme.

Ueber die freilich nur allzugrofse und wirklich beklagenswerthe Schwerbeweglichkeit und Unbeholfenheit unserer tieftönenden Orchesterinstrumente, und die Mittel, dieselbe möglichst theils zu ersezen, theils zu heben, habe ich in einer Abhandlung: Ueber Instrumentalbässe bei stark besezten Tonstükken (in Nro. 41, 42, 43, 44, 45, des 18ten Jahrganges der Leipziger allgem. Musikal. Zeitung, vom Jahr 1816, und Nro. 48 u. 49 des folgenden Jahrganges, ausführlich gehandelt, und auch wir werden in dem gegenwärtigen Werke seiner Zeit, in der Lehre von Instrumentation, darauf zurükkommen.

3.) Minder richtig, als die beiden eben angeführten, aus der akustischen Natur tiefer Klänge entspringenden, also rein materielltechnischen Ursachen, ist ein anderer aesthetisch sein sollender Grund, welcher sehr häufig angeführt wird, und darin bestehen soll, dafs schnellfüfsige Läufe und Passagen sich mit dem, den tiefen Stimmen eigentümlichen Karakter von Gravität und Würde, nicht vertrügen. Es ist wol wahr, dafs tiefe Töne, schon wegen ihrer Klangfülle und Gewichtigkeit, sich zum Ausdruke von Würde und Gravität, mit welcher Idee man in der Regel immer auch die von Langsamkeit zu verknüpfen pflegt, allerdings vorzüglich eignen, indefs die flüchtigeren, höheren Stimmen zum Ausdruk leichtfertiger Beweglichkeit geschikter sind. Allein nicht alles Geschwinde hat darum den Karakter von Leichtfüfsigkeit und Leichtfertigkeit,

Digitized by Google

und dann ist langsame Gravität doch auch nicht der einzige Karakter, dessen eine tiefe Stimme fähig sein soll. Im Gegentheil ist es oft von der gröſsten Wirkung, auch einmal die schwere, mächtige Tonmasse der Bässe gewaltig einherbraussen, stürmen, toben, wühlen, rollen und donnern zu hören. — Und daſs auch selbst humoristische Tiraden und schnurrige Kreuz- und Queersprünge dem Baſs zu Zeiten wol zu Gesichte stehen, hat uns Jos. Haydn in seinen Sinfonieen und Violinquartetten genial genug bewiesen; sowie wir auch längst das hurtige, geschwäzige parlante der komischen Baſs-Rolen in der Oper kennen.

§. 611.

Im Gegensaze dessen, was wir eben von der eigenthümlichen mechanischen Einrichtung der Baſsinstrumente sagten, giebt es im Gegentheil auch gewisse Instrumente, für welche sich geschwinde Bewegung besser schikt, als langsame; dies ist der Fall bei allen Instrumenten, welche ihrer Natur nach nicht fähig sind, einen Ton lange anzuhalten, wie das Pianoforte, die Harfe, Guitarre u. a. m.

Auch hierauf werden wir bei der Lehre von der Instrumentation wieder zurükkommen.

II.) Gleiche – ungleiche Bewegung.

§. 612.

Ebenfalls in der Zeit, aber mit Vergleichung der Bewegung einer Stimme gegen die der anderen betrachtet, unter-

Digitized by Google

scheidet man gleiche und ungleiche Bewegung. Zwei Stimmen haben gleiche Bewegung, wenn sie gleichzeitig fortschreiten, und die eine Stimme also einen Schritt in derselben Zeit vollbringt, wie die andere; ungleich aber nennt man ihre Bewegung, wenn dies nicht der Fall ist. In Zff. 38 haben alle drei Stimmen gleiche Bewegung, denn in derselben Zeit, wo die Oberstimme von $\bar{c}$ zu h schreitet, geht die Mittelstimme von e zu f, und in demselben Augenblike schreitet auch die Bafsstimme von c zu d. Ebenso sind alle folgende Schritte aller drei Stimmen gleichzeitig, die Bewegung also durchaus gleich. In Zff. 39 hingegen, wo die Oberstimme sich in halben und Viertelnoten bewegt, die Unterstimme aber in achtel- und Sechszehntelnoten, ist die Bewegung der Stimmen ungleich. Auch bei Zff. 40 ist die Bewegung nicht eigentlich gleich zu nennen, weil zwar Beide Stimmen mit gleicher Geschwindigkeit fortschreiten, und die Unterstimme binnen gleicher Zeit nicht mehr oder weniger Schritte macht, als die Obere, aber nicht eigentlich zugleich mit derselben, die Schritte, also zwar von gleicher Dauer, aber doch nicht eigentlich gleichzeitig sind.

§. 613.

Man sieht leicht, dafs die gleiche Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und folglich mehr Einheit, die Ungleiche hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Kontrast, und folglich mehr Mannichfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche rhythmisch gleiche Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen, rhythmisch betrachtet, gleichsam in nur eine

Digitized by Google

und dieselbe Bewegung, indeſs im Gegentheil, wenn von mehreren Stimmen eine jede eine andere rhythmische Bewegung hat, eben dadurch sich auch jede derselben deutlicher und fühlbarer vor den anderen auszeichnet, und somit die Mehrstimmigkeit sichtbarer, der Faden einer jeden Stimme von dem der übrigen leichter unterscheidbar, und leichter vor den anderen Stimmen erkennbar wird. Schon §. 581 haben wir dieses in Ansehung des Beispiels Zff. 5ᶜ bemerkt, und in gleicher Absicht ist auch in Zff. 14 die ungleiche Bewegung benuzt, damit jede Stimme sich recht abstechend gegen die übrigen auszeichne.

III.) Synkopirende Bewegung.

§. 614.

Gleichfalls in der Zeit, und insbesondere in Ansehung der rhythmischen Symmetrie betrachtet, ist eine eigene Art von Bewegung zu bemerken, die synkopirte, oder synkopirende Bewegung, oder Synkope.

Wenn nämlich eine Stimme einen Ton in einem leichten Takttheil oder Zeittheil anschlägt, und auf dem folgenden schwereren (§. 104, flgg.) Zeit – oder Takttheile noch forthält, so daſs also die lezte Hälfte dieser Note auf eine schwerere Zeit fällt, als ihre erste Hälfte, Zff. 41 u. 42, so nennt man diesen Ton einen synkopirten Ton, und von einer Stimme, in welcher ein oder mehrere solche synkopirte Töne vorkommen, sagt man, sie synkopire, sie bewege sich in synkopirten Noten, sie habe synkopirte

jenige eigene Art von Bewegung, wo, bei ungrader Zeiteintheilung (§. 84, 88.) nach einer schweren (§. 104 flgg.) Zeit eine innerlich leichtere Note folgt, welche längere Zeitdauer hat, als die vorhergehende innerlich schwerere Zeit, mit andern Worten, wo die nach einer rhythmisch schweren Zeit folgende leichtere Note länger an einem Stüke fortgehalten wird, also von längerer Zeitdauer oder Geltung ist, als jene innerlich schwere Zeit, oder, wieder anders ausgedrükt, wo eine auf eine leichte Zeit fallende Note noch über die Dauer dieser Zeit hinaus, und bis auf die folgende ebenso leichte Zeit fortgehalten, und durch solches Forthalten, durch solches Verbinden und Aneinanderhängen zweier leichten Zeiten, länger an Dauer wird, als die ihr vorhergehende schwere Zeit. Beispiele enthalten die Zff. 50 — 54[a].

Bei solcher rhythmisch gerükten Bewegung erhält die, in Ansehung des Zeitgewichtes leichtere, aber der Zeitdauer nach längere Note, vermög dieser ihrer längeren Dauer, gleichsam einen Vorzug, ein Uebergewicht gegen jene, die innerlich schwerere aber der Dauer nach kürzere Zeit, sie wird im Vergleich gegen die innerlich schwerere Zeit gleichsam begünstigt und gehoben, und die Symmetrie des Rhythmus dadurch gewissermafsen wieder verrükt, welches denn wahrscheinlich der Grund ist, weshalb diese Art von Bewegung einer Stimme, den Namen **rhythmische Rükung** erhalten hat, und zuweilen auch wol **Verrükkung** oder **verrükte Bewegung** genannt wird.

Man bemerkt übrigens leicht, dafs solche rhythmische Rükung, wie gleich am Eingang

Digitized by Google

dieses Abschnittes gesagt ist, nur bei ungrader Zeiteintheilung statt findet, wo nämlich zwei leichte Zeiten nacheinander folgen. (§. 104.) Denn bei grader Zeiteintheilung, wo nach jeder schweren Zeit gleich wieder eine leichte folgt, geht das Zusammenbinden eines leichten Taktheiles mit dem folgenden schon wieder schweren Taktheile in Synkope über (§. 614) Zff. 55[a] u. [b].

Aufserdem kann man auch noch bemerken, dafs einige Schriftsteller unter dem Namen Rükung auch die Synkope begreifen, z. B. Koch in s. mus. Lexic. Art. Rükung, wo er, abweichend von seinem sonstigen Gewährsmann Sulzer, Art. Verrükung, die Worte Synkope und Rükung für Gleichbedeutend ausgiebt.

§. 619.

Allerdings findet nun unser rhythmisches Gefühl in solcher Benachdrukkung und Belastung der innerlich leichteren Zeit zwar, ungefähr eben so wie in der Synkope, etwas gleichsam Verschobenes und Widerhaariges, etwas aus der Ordnung des gewöhnlichen Geleises gerüktes, eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen Symmetrie; allein diese eigene Art von Empfindung, das gleichsam Stofsweise, oder wenn man will, Hinkende, Verschobene oder Holpernde der rhythmischen Fortschreitung, eben diese Besonderheit sage ich, läfst sich zuweilen, am rechten Orte, mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft benuzen. Ob es in der, unter Zff. 54[a] angeführten Stelle aus Pergolesi's Stabat mater am rechten Orte geschehen sei, gleichsam um das Schluchzen der weinenden Mutter zu malen, das war

ein mal, zu alten guten Zeiten, eine gar wichtige Kontroverse unter den Musikgelehrten. (Siehe z. B. Sulzers Theorie Art. Verrükung. und Leipz. allgem. musik. Zeitung, II. S. 257 flgg.) Allemal würde ich, wenn nun doch einmal das Weinen und Schluchzen (gemere) nachgebildet werden sollte, die Verschiebung unmaſsgeblich, wenigstens wie bei Zff. 54[b] auf die erste Silbe von „gementem" beschränkt, wo nicht gar lieber so geschrieben haben, wie bei Zff. 54[c], indem, der Prosodie nach, wol diese Silbe die Hebung verträgt, nicht aber die zweite Silbe von „cuius", oder von „animam". Die Sache gehört übrigens nicht hieher, sondern in die Lehre von der Prosodie, Scansion, Akzentuation und Deklamation, woselbst wir darauf vielleicht wieder zurükkommen werden.

Uebrigens waren unsere lieben Alten ganz besonders groſse Freunde solcher Verrükkungen, und konnten sich, wie es scheint, nicht satt daran hören, wie denn auch noch Kirnberger Beispiele wie Zff. 52, (eine Arie über den Text: „Benche mi sprezzi l'idolo ch'adoro"), als Muster schönster Arien, und guten und richtigen Ausdrukes in Singsachen, den Anfängern zur Nachahmung empfiehlt. Siehe seine Kunst d. r. Sazes, I. S. 223 flgg.

V.) Springende und gehende, diatonische, chromatische, enharmonische Bewegung.

§. 620.

In Ansehung der Gröſse der Schritte welche eine Stimme macht, ist ihre Bewegung entweder **gehend** oder **springend**. Gehend

ist sie, wenn sie sich von einem Tone nicht weiter, als zu dem, der dicht nebenanliegenden höheren oder tieferen Tonstufe bewegt, der Schritt welchen sie macht also nicht gröſser, als von einer Sekunde ist; springend aber, wenn sie sich durch gröſsere Intervalle bewegt, und also über eine oder mehrere Stufen wegspringt. In dem obigen Beispiel Zff. 1. bewegen sich alle Stimmen nur stufenweis, in Zff. 3. hingegen vom 1. zum 2ten Takte die beiden Singstimmen springend; jenes ist gehende, dieses springende Bewegung.

Ein Stimmenschritt von dem Umfang einer übermäſsigen Sekunde ist, so zu sagen, ein Mittel- und Zwitterding zwischen den hier erwähnten Gattungen. Obgleich er nur von einer Stufe zur nächstfolgenden Stufe geht, und also in sofern kein Sprung, sondern nur ein Schritt heiſsen sollte, so ist er doch allerdings wenigstens ein übermäſsiger Schritt, und deshalb pflegt man ihn denn auch im Grunde gewöhnlich mehr als einen Sprung, denn als einen Schritt zu betrachten.

§. 621.

Die stufenweise oder gehende Bewegung läſst sich auch noch weiter unterabtheilen. Sie beträgt nämlich entweder eine sogenannte diatonische (§. 211.) groſse oder kleine Stufe, (§. 49.) und eine solche gehende Bewegung kann man denn diatonische Bewegung nennen; beträgt der Schritt aber eine halbe Tonstufe, (§. 48, 50.) so pflegt solche Bewegung oder Fortschreitung der Stimme chromatisch zu heiſsen; betrüge endlich der Schritt gar nur ein enharmonisches Intervall, (eine ver-

minderte Sekunde, §. 29, 63.) was aber freilich bei unserm temperirten Tonsistem nicht, oder doch nur auf dem Papiere vorkommt, (§. 29, 295 flgg.) so kann man diese Stimmenbewegung enharmonische Fortschreitung oder enharmonische Bewegung nennen.

Ebenso ist die springende Bewegung je nach der Gröfse des Sprunges von verschiedener Art, nämlich bald Terzen-, bald Quarten- Quinten- Sextensprung, u. s. w.

Man wird die hier erwähnten Sekunden- Terzen- Quartenfortschreitungen u. s. w. der Melodie nicht verwechseln mit den im zweiten Bande §. 323. besprochenen Sekunden- Terzen- Quartenfortschreitungen u. s. w. der Grundharmonie, und noch weniger mit den §. 322. erwähnten Ausweichungen der Modulation in die Tonart der Sekunde, Terz, Quarte, u. s. w. der bisherigen Tonart.

§. 622.

Man kann im allgemeinen sagen, dafs die diatonisch stufenweis fortschreitende Bewegung einer Stimme die einfachste, natürlichste und fliefsendste, und diejenige ist, deren ununterbrochenen Faden das Gehör am leichtesten verfolgen kann, indefs eine Stimme, welche sich in Sprüngen bewegt, eine gröfsere Aufmerksamkeit des Gehöres, wenn es ihr auf ihrem Wege folgen soll, in Anspruch nimmt. Es folgt hieraus, dafs die sprungweise Stimmenbewegung, wenn gleich durchaus nicht an sich selbst unrecht, doch nicht überall gleich gut, nicht in jedem Falle gleich zweckmäfsig ist. Wir wollen versuchen, dies näher zu bestimmen.

Da ein in der Melodie einer Stimme vorkommender Sprung den Faden derselben alle-

Digitized by Google

mal gewissermaſsen unterbricht, so ist hierauf allerdings da Rüksicht zu nehmen, wo man ein recht eben fortlaufendes, recht ununterbrochen aneinanderhängendes Einherschreiten der Stimmen beabsichtigt, oder mit anderen Worten, wo das ununterbrochene Verfolgen des Fadens für das Gehör von Interesse sein kann; und in diesen Fällen ist es allerdings zwekmäſsig, sich überall mehr der stufenweis gehenden, als der springenden Bewegung zu bedienen. Diese Rüksicht fällt aber da von selber hinweg, wo der Faden der Melodie schon ohnedies mehr oder weniger abgebrochen ist. Darum ist ein, wenn auch dem Gehöre schwer zu verfolgender Sprung einer Stimme, alsdann unbedenklich, wenn ein Einschnitt oder Ruhepunkt der musikalischen Phrase dazwischen liegt; denn da, wo in dem musikalischen Saze oder in der musikalischen Phrase, ein Einschnitt statt findet, wo also der Faden des Sinnes ohnedies mehr oder weniger abgebrochen wird, da ist es für das Gehör nicht mehr von wesentlichem Interesse, den Faden einer jeden Stimme vom Ende des einen Abschnittes zum Wiederanfang des folgenden genau verfolgen zu können, und es kann ihm also nicht unangenehm sein, wenn eine Stimme, welche beim Schlusse eines Abschnittes diese oder jene Note angab, beim Anfang des folgenden Abschnittes eine andere ergreift, welche vielleicht sehr entfernt davon gelegen ist, und also während des Einschnittes einen Sprung macht.

Das so eben Bemerkte gilt sowol von gröſseren Ruhepunkten, als auch bis selbst auf allerkleinste Abschnittchen herab. So ist z. B. in Zff. 56ᵃ nicht nur der Sprung der

Oberstimme von $\bar{\bar{a}}$ zu $\bar{\bar{\bar{dis}}}$ herab unbedenklich, wegen des dazwischen liegenden Einschnittes, sondern es sind aus ähnlichem Grunde auch die übrigen in eben dieser Stimme vorkommenden Sprünge untadelhaft. In dieser Stimme bilden nämlich je zwei Noten zusammen jedesmal gleichsam eine kleine von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden durch kleine Einschnitte einigermaſsen abgesonderte Gruppe. Es macht nun in diesem Saze die Oberstimme im ersten Takte einen übermäſsigen Sekundensprung von $\bar{a}$ zu $\bar{his}$, und im zweiten von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{fisis}}$, und ein solcher Sprung pflegt, wie wir weiter unten sehen werden, dem Gehöre sonst wol etwas auffallend zu sein. Allein er ist es hier n i c h t, und zwar darum, weil zwischen dem $\bar{a}$ und $\bar{his}$, so wie zwischen dem $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{fisis}}$, ein kleiner Einschnitt liegt.

§. 623.

Aus ähnlichem Grund ist auch diejenige Sprungbewegung unbedenklich, wo, bei stimmiger B r e c h u n g, die brechende Stimme von dem Tone der einen gebrochenen Stimme zu dem der anderen hin- und herspringt. Auch solche Sprünge empfindet das Gehör nicht als anstöſsige Unterbrechung des Fadens, wenn nur die g e b r o c h e n e n Stimmen an sich selber fließend sind. So bewegt sich z. B. in Zff. 23 [b], [e], [f], [g], [h], die brechende Stimme überall in lauter Sprüngen: allein die durch diese eine brechende Stimme vorgestellt werdenden drei gebrochenen Stimmen schreiten überall nur in Sekunden, also nur diatonisch gehend, nicht springend fort, und die obgleich springende brechende Stimme stellt mithin drei nicht

Digitized by Google

springende Stimmen vor. Die Stimmenführung ist also, sofern man den Saz als Brechung von 3 Stimmen betrachtet, vollkommen fliessend, welches hier um so mehr hinreichend ist, da die Stimmigkeit der Brechung hier sehr entschieden hervorleuchtet. Vergl. §. 608.

Eben dies läſst sich leicht auf die Sprungbewegung der brechenden Stimmen in den folgenden Beispielen Zff. 24 bis 36 anwenden, so wie auch auf die meisten Sprünge in Zff. 48, 49, 57ᵃ, und 57½.

§. 624.

Ferner sind in der Regel diejenigen Sprünge dem Gehöre sehr leichtfaſslich, welche von einem Intervalle der zu Grunde liegenden Harmonie zu einem andern Intervalle eben dieser Harmonie geschehen, weil nämlich, so lang eine Harmonie im Gehöre liegt, auch alle Intervalle derselben dem Gehör gegenwärtig sind, und es ihm also nicht schwer fallen kann, einer Stimme zu folgen, welche in ein solches, ihm schon gegenwärtiges Intervall springt. So springt z. B. in Zff. 58 die Oberstimme von der Septime $\bar{\bar{f}}$ der Grundharmonie 𝔊 : V, in die um eine ganze Undezime davon entlegene Terz $\bar{\bar{h}}$ eben derselben Harmonie; ebenso die zweite Stimme (der Alt, §. 586.) aus der Quinte eine Dezime aufwärts in die Septime, der Tenor aus der Terz in die Quinte, indeſs der Baſs einen Oktavensprung vom Grundton g zu dessen Unteroktave G herab macht. Von ähnlicher Art sind die Sprünge in Zff. 59, so wie auch die in 57ᵃ, und überhaupt die meisten Sprünge einer brechenden Stimme. Sieh z. B. Zff. 32ᵃ, wo sämmtliche aufwärts gehende Sprünge von der erwähnten

Art sind. Freilich sind die Sprünge der brechenden Stimme von $\overline{\overline{e}}$ zu h, und von $\overline{\overline{f}}$ zu $\overline{c}$ herab, Sprünge in Intervalle neuer Harmonieen, und darum ist die Stimmenführung bei 32[a] noch nicht ganz so leichtfaſslich und glatt, als die bei 32[f], woselbst diese Sprünge ganz vermieden sind. Auf ähnliche Art sind auch in Zff. 23[e] der brechenden Stimme die Sprünge im Augenblik des Harmonieenwechsels erspart.

§. 625.

Minder leicht wird es dem Gehöre, einer Stimme zu folgen, welche in dem Augenblik, wo ein Harmonieenschritt (II. §. 319) geschieht, aus einem Intervalle der bisherigen Harmonie in ein Intervall der neu auftretenden Harmonie springt, und auch aus diesem Grunde sind daher in Zff. 57[b] u. [c] die Sprünge der Oberstimme von $\overline{\overline{e}}$ zu $\overline{f}$, von $\overline{a}$ zu $\overline{\overline{g}}$, und von $\overline{\overline{e}}$ zu $\overline{\overline{\overline{d}}}$, dem Gehöre höchst unangenehm, und eben so holpernd sind im Baſs die Sprünge von c zu A, von F zu e, und von da zu D, und wieder zu c; indeſs die andern Sprünge, (von $\overline{\overline{g}}$ zu $\overline{\overline{e}}$, von $\overline{f}$ zu $\overline{a}$, von $\overline{\overline{g}}$ zu $\overline{\overline{c}}$, u. s. w.) welche in Augenbliken, wo die Harmonie liegen bleibt, von einem Intervalle derselben zum anderen geschehen, durchaus nichts anstöſsiges haben, wie wir auch schon bei Zff. 57[a] gesehen, woselbst eben diese Sprünge, und zwar zum Theil noch vergröſsert, vorkommen.

Ebenso fühlt man wol, daſs im obigen Beispiel Zff. 59, der Sprung von $\overline{\overline{e}}$ zu $\overline{a}$ beim Harmonieenschritt 𝔈 : I - IV, wenigstens nicht ganz so flieſsend ist, als die übrigen Sprünge,

Digitized by Google

und aus ähnlichem Grunde sind auch Zff. 60b und 60c so ungeschmeidig, in Vergleichung gegen 60a.

§. 626.

Ebenfalls aus der Natur der Sache folgt denn auch die weitere Bemerkung, dafs dem Gehöre das Verfolgen des Fadens einer Stimme, welche von einem Intervalle der bisherigen Harmonie in ein Intervall der neu auftretenden Harmonie springt, alsdann doppelt schwer wird, wenn der Harmonieenschritt von jener zu dieser Harmonie an sich selbst eine minder gewöhnliche, dem Gehör also wenig geläufige, vielleicht gar etwas herbe Harmonieenfolge ist: weil nämlich alsdann das Gehör schon Mühe genug hat, dem Gange der Modulation zu folgen, wo es denn billig ist, dasselbe nicht im nämlichen Augenblik auch mit schwer zu verfolgender Stimmenführung zu bemühen, sondern ihm vielmehr das Auffassen des ungewöhnlichen Harmonieenschrittes durch möglichste Fafslichkeit der Stimmenführung zu erleichtern und zu versüfsen. Wie sehr eine und dieselbe Harmonieenfolge, z. B. eine an sich ungewöhnliche Ausweichung, durch mehr oder weniger leichtfafsliche Stimmenführung, dem Gehöre verbittert oder versüfst werden kann, zeigt unterandern die Vergleichung der Harmonieenfolge f : V ≠ a : I in dem Beispiele II, §. 383, S. 92 unten, mit eben derselben Harmonieenfolge in dem Beispiele II, S. 38, Zff. 3, so wie auch die in dem Beispiel II. S. 210 vorkommende ungewöhnliche Harmonieenfolge es : VII° ≠ c : I, welche bei sprungweiser Stimmenführung, etwa wie Zff. 61, ganz ungeniefsbar wäre.

Im Gegentheil aber sind diejenigen Sprünge weit weniger bedenklich, welche bei sehr gewöhnlichen Harmonieenschritten, und etwa in ein Intervall einer an sich selbst sehr gewöhnlichen, sehr häufig vorkommenden und also dem Gehöre schon an sich selber sehr geläufigen Harmonie geschehen. So sind z. B. Sprünge in ein Intervall einer Hauptseptimenharmonie beim Harmonieenschritte selten auffallend, zumal wenn der Harmonieenschritt ein leitereigener, und es also, die dem Gehöre nahe liegende Hauptseptimenharmonie der bisherigen Tonart ist, wie bei Zff. 62, oder auch bei einer Ausweichung, wenn die Hauptseptimenharmonie wenigstens einer nahe liegenden, nicht gar zu fremden Tonart (I. §. 291) angehört, Fig. 63.

§. 627.

Gleichfalls aus dem schon mehrangeführten Grunde ist es ferner auch natürlich, dafs der Sprung einer Stimme zu einer harmoniefremden Note, in der Regel nicht so natürlich und nicht so fliefsend ist, als der zu einem harmonischen Ton. Uebrigens kommt es auch hier wieder sehr auf Umstände an, und namentlich darauf, ob der harmonische Ton, an welchen der durchgehende sich anschliefst, selber ein dem Gehör nahe liegender Ton ist oder nicht. Mehr davon in der Lehre von Durchgängen.

§. 628.

Die springende Bewegung schikt sich ferner gröfstentheils besser für die Hauptstimmen als für Nebenstimmen; indem

das Verfolgen des Fadens einer Nebenstimme nicht nur schon an sich selber dem Gehöre schwerer fällt, als das Verfolgen einer Hauptstimme, sondern Leztere auch ein gröſseres Recht haben, die gröſsere Aufmerksamkeit des Gehöres in Anspruch zu nehmen, welche das Verfolgen eines Sprunges erfordert. Aus diesem Grunde kommen denn auch z. B. in sogenannten Bravourstellen in Konzerten u. dgl. nicht selten gewaltige Sprünge vor, welche an solchen Stellen denn auch, wenigstens in so fern technisch tadelfrei sind, als das Gehör den Faden einer solchen springenden Fortschreitung schon darum leichter verfolgen mag, weil seine Aufmerksamkeit nun doch einmal auf diese Stimme vorzugsweise gerichtet ist.

Nur selten kommen daher Fälle vor, wo man eine etwas ungefällige und nicht zu vermeidende Sprungbewegung lieber in weniger bemerkbare Mittelstimmen verstekt, als in einer mehr ins Gehör fallenden äuſseren oder sonstigen Hauptstimme hören läſst. So fallen z. B. in Z. 64ᵃ die Sprünge der zweiten Stimme gar nicht auf, weil man sie in dieser Mittelstimme nicht recht bemerkt: in 64ᵇ hingegen, wo die beiden oberen Stimmen ihre Rolen tauschen, und die erste Stimme eben die Sprünge macht, welche zuvor die Mittelstimme gleichsam heimlich und unbemerkt gemacht hatte, fallen eben diese Sprünge viel merkbarer und unangenehmer auf, als zuvor der Fall gewesen. Allein solche Fälle, wo die Sprungbewegung einer Mittelstimme dem Gehöre nur darum nicht auffällt, weil es überhaupt auf den Gang dieser Mittelstimme zu achten versäumt, sind eben darum nur einzelne, und nicht einmal wirkliche Ausnahmen von

dem allgemeinen Grundsaze, dafs das Gehör, welches stets so viel möglich den Faden aller Stimmen soll verfolgen können, immer leichter und lieber die springende Fortschreitung einer äufseren und Hauptstimme, als die einer Mittelstimme verfolgt.

§. 629.

Aus eben diesem lezteren Grunde ist insbesondere auch vorzüglich dem Basse erlaubt, sich häufig in Sprüngen zu bewegen, weil nämlich der Bafs, als äufsere Stimme, immer in gewissem Grade eine Hauptstimme, (§. 582) und als solche nicht nur leichter zu verfolgen, sondern auch berechtigt ist, die Aufmerksamkeit des Gehöres mehr, als eine blofse Mittelstimme in Anspruch zu nehmen.

Man bemerkt übrigens, in Ansehung der sprungweisen Bewegung der Bafsstimme, aufser dem, was wir von der sprungweisen Bewegung einer Stimme überhaupt bemerkt haben, auch noch verschiedenes Besondere, welches wir hier eigens aufsuchen, und möglichst zu bestimmen uns bemühen wollen. Es betrifft hauptsächlich diejenigen Sprünge der Bafsstimme, welche bei einem Harmonieenschritte, und also von einem Tone der ersten Harmonie zu einem Tone der zweiten, geschehen. (§. 625.)

Solche sprungweise Bewegung des Basses kommt am häufigsten in der Art vor, dafs er von der Grundnote (I. §. 145.) eines Akkordes in die Grundnote des folgenden springt, wie bei Zff. 16, 17, 65 so dafs die Harmonieen also sämmtlich nicht in verwechselter, sondern in natürlicher (I. §. 143, flgg.) Lage erscheinen. Es liegt in solcher Führung des Basses eine eigene Kraft und Entschiedenheit,

welche sich hauptsächlich da äufsert, wenn man einen vollkommenen oder sogenannten ganzen Tonschlufs machen will, (I. §. 152, und II. §. 449, 548, 589.) welcher nur dann vollkommen befriedigend klingt, wenn dabei der Bafs von der Grundnote des Hauptseptimenakkordes in die des tonischen Akkordes springt.

§. 630.

Sprünge der Bafsstimme von oder zu einem anderen Intervalle der Grundharmonie (von oder zu einem Beitone, I. §. 135) sind seltener, und erscheinen dem Gehöre schon weniger fliefsend, als die von Grundnote zu Grundnote; wie sich dies auch schon darum erwarten läfst, weil die Lage eines Beitones im Basse, oder, mit andern Worten, die verwechselte Lage eines Akkordes, (I. §. 144) schon an sich selbst das Gehör minder befriedigt, (I. §. 152.) und eine sprungweis eintretende verwechselte Bafsnote also dem Gehöre doppelt auffallen mufs.

Indessen sind doch auch solche Bafsfortschreitungen darum durchaus nicht alle unangenehm und fehlerhaft. Am unbedenklichsten sind Sprünge von oder zu der eigentlichen (I. §. 146 am Ende) Terz der Grundharmonie. In Zff. 39 bewegt sich die Bafsstimme springend von der Grundnote der *G*-Harmonie in die Terz der *d*-Harmonie. In Zff. 66 springt, beim ersten Harmonieenschritte, der Bafs von der Grundnote der ersten Harmonie, in die eigentliche Terz der zweiten, im zweiten Takt von der Terz der *G*-Harmonie in die Terz der folgenden $\mathfrak{D}_7$-Harmonie, im dritten Takte von der Terz der *G*-Harmonie in die Grundnote der *D*-Harmonie, und im vierten

Digitized by Google

Takte von der Grundnote des tonischen Akkordes in die Terz der $\mathfrak{G}$-Harmonie, und von dieser Terz wieder in die der tonischen. Von ähnlicher Art sind in Zff. 67, die Sprünge des Basses von $\overline{\text{e}}$ zu h, von $\overline{\text{e}}$ zu a, von $\overline{\text{c}}$ zu a, von da zu e, und von a zu f; in Zff. 12 der Sprung des Basses von es zu c, der von ges zu d, so wie auch der von B zu g; in Zff. 62 der von es zu H, und von Es zu H; in Zff. 63 der von A zu dis; in 68^a von g zu eis, und von d zu g; in 69 von es zu G; in 70^a der Sprung $\overline{\text{c}}$ – gis, $\overline{\text{c}}$ – ais; in 70^b: $\overline{\text{d}}$ – ais, $\overline{\text{d}}$ – gisis; in 69^b u. ^{c}: f – d – a, und f – des – As.

Auch in die Septime einer Hauptseptimenharmonie, also in deren dritte Verwechslung, kann der Baſs füglich sprungweis eintreten, wie wir in Zff. 67 beim vierten Viertel des ersten Taktes, auch im ersten Takte von 62, gesehen.

Ebenso ist das Springen der Baſsstimme in die Septime der Harmonie $\mathfrak{n}^{\circ}7$, wenn ihre Terz zufällig erhöht ist, (I. §. 178) durchaus nicht von übler Wirkung. Zff. 72^a.

Die springende Bewegung des Basses in andere Nebenseptimen (I. §. 137) ist nur selten thunlich, aus Gründen, welche sich bei der Lehre von Vorbereitung der Septimen ergeben werden.

Von einer Septime hinweg kann der Baſs bei einem Harmonieenschritte nicht wol springen, aus Gründen, welche wir bei der Lehre von der Fortschreitung der Septimen entdeken werden.

§. 631.

Weit bedenklicher als die beiden oben erwähnten Baſssprünge, ist die sprungweise

Digitized by Google

Fortbewegung des Basses von der Quinte der Grundharmonie aus, oder auch in dieselbe; oder mit andern Worten: wenn bei einem Harmonieenschritte die erste Harmonie in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, den Bafs beim Harmonieenwechsel sprungweis fortzubewegen; und ebenso ist es bedenklich, bei einem Harmonieenschritte die Bafsstimme in die zweite Verwechslung des zweiten Akkordes springen zu lassen. Man mögte sagen, die zweite Verwechslung eines Akkordes sei eine so unvollkommene und das Gehör so wenig befriedigende Lage (§. 152.), dafs es nöthig sei, ihr durch unmittelbar stufenweises Verketten und Anschliefsen desselben an die vorhergehenden und folgenden Harmonieen, Eingang und Zusammenhang zu verschaffen.

Wir wollen dieses näher zergliedern. Ich sagte Erstens:

1.) Wenn bei einem Harmonieenschritte die erste Harmonie in zweiter Verwechslung erscheint, so klingt es selten gut, den Bafs beim Harmonieenschritte sprungweise fortschreiten zu lassen. Darum sind z. B. in 57[c] die Sprünge des Basses von g zu A, und von c zu e, so unangenehm, und ebenso in 60[b] der Sprung von $\bar{g}$ zu $\bar{d}$, so wie sämmtliche Fortschreitungen der Bafsstimme bei 71[a].

2.) Ebenso ist es auch selten von guter Wirkung, den Bafs bei einem Harmonieenschritte in die Quinte der folgenden Grundharmonie springen zu lassen; oder, mit andern Worten, bei einem Harmonieenschritte einen Bafssprung in eine zweite Verwechslung eines Akkordes zu machen, und den Bafs z. B. wie in Ziff. 73 von der Terz der

Digitized by Google

G-Harmonie, in die Quinte der F-Harmonie, von der Grundnote der G-Harmonie in die Quinte der *d*-Harmonie springen zu lassen. Auch darum ist also das schon erwähnte Beispiel 71[a] so übelklingend, weil darin der Baſs vollends von der Quinte der einen Harmonie zu der Quinte der andern springt, weshalb es diesem Saze so auffallend an Fluſs, Zusammenhang und Wohlklange fehlt.

§. 632.

Von dieser Regel, daſs im Augenblike, wo die Harmonie einen Schritt thut, das Springen des Baſses in die 2te Verwechslung der folgenden Harmonie meist übel klingt, macht

1.) die zweite Verwechslung der tonischen Harmonie eine Ausnahme, vorzüglich da, wenn sie auf guter Taktzeit als Einleitung zu einem Tonschlusse (II. §. 350, 404, und 441.) erscheint, wie bei Zff. 74[a], [b] und 75, oder auch selbst da, wo nach der tonischen Harmonie die der Vten Stufe nicht wirklich folgt, wo aber das Gehör sie doch erwarten dürfte, z. B. 74[c], wo überall die Baſsstimme springend die eigentliche Quinte der tonischen Harmonie ergreift.

2.) Auch Sprünge in die zweite Verwechslung einer Dominantenharmonie stehen der Baſsstimme nicht übel an: z. B. in Zff. 30[b] der Sprung von $\bar{c}$ zu a, so wie in Zff. 75½ die Sprünge c–A, G–E; und einen Sprung des Basses von der zweiten Verwechslung der Hauptseptimenharmonie hinweg, haben wir schon im I. Bde. S. 168 Zff. 21.) besprochen.

3.) Auch in den sogenannten übermäſsigen Sextenakkord (I. §. 183.) welcher eine 2te Verwechslung der Harmonie $\mathfrak{u}°_7$ mit erhöhter Terz

Digitized by Google

ist, hört man den Bafs nicht selten springen, Zff. 72[b].

4.) Endlich versteht sich auch wol von selbst, dafs Sprünge des Basses von der Art wie in 57½ nicht übelklingend sind, wo die Bafsstimme freilich, vom ersten zum zweiten Takte, von der eigentlichen Quinte der tonischen Harmonie in die der Dominantenharmonie, und von da nochmals in die der tonischen Harmonie, dann, vom zweiten zum dritten Takte, aus der zweiten Verwechslung des tonischen Akkordes in die erste der Dominantenharmonie springt, und von dieser wieder in die zweite der tonischen, welches aber, so wie sämmtliche Bafssprünge dieses Beispiels, nichts anders als B r e c h u n g s s p r ü n g e (§. 623) sind. Noch weniger hat der Oktavensprung G – g auf sich (§. 636) so wie die übrigen Sprünge, welche nicht einmal im Augenblik eines Harmonieenwechsels geschehen, wie z. B. f–G, e–G, u. s. w.

§. 633.

Dafs die Bafsstimme auch in harmoniefremde Töne springen kann (§. 627.) zeigen z. B. in 70[a] u. [b] die Sprünge $\overline{e}$ – gis, $\overline{c}$ – ais, $\overline{d}$ – gisis; $\overline{d}$ – ais, $\overline{d}$ – gisis, $\overline{d}$ – eis.

§. 634.

Wir haben bisher die Fälle und Umstände betrachtet, unter welchen die sprungweise Bewegung einer Stimme mehr oder wenig schiklich ist. Wir haben dabei die Sprünge nicht gemessen, nicht e i g e n s auf d i e G r ö f s e des S p r u n g e s, d. h. nicht darauf gesehen, über w e l c h e n Z w i s c h e n r a u m, Intervall (§. 45) hinausgesprungen werde, ob es ein Terzen-

sprung, und zwar ein grofser oder kleiner, übermäfsiger oder verminderter, ein Quarten- Quinten- oder Sextensprung, oder was sonst für einer sei. (§. 621.)

Aber auch dieses verdient allerdings eine Beachtung; denn es ist gewifs, dafs Sprünge von gewissen Intervallen zuweilen etwas Eigenes, dem Gehör so zu sagen Auffallendes, an sich haben.

Diese Beachtung der verschiedenen Arten von Sprüngen, nach der Gröfse und Beschaffenheit des Intervalles oder Zwischenraumes, zwischen dem Tone von welchem, und dem zu welchem gesprungen wird, kann man allenfalls Sprungmessung nennen.

In dieser Hinsicht bemerkt man Folgendes.

§. 635.

Fürs erste ist es natürlich, dafs grofse weite Sprünge das Nachfolgen des Gehöres in der Regel mehr erschweren, als Sprünge von nur geringen Intervallen, z. B. blofse Terzensprünge. Grofse Sprünge haben gleichsam etwas Gewaltsames, wogegen kleine Sprünge sich viel gemäfsigter ausnehmen. Zff. 31ª.

§. 636.

Ich sage: in der Regel; denn freilich ist in manchem Falle ein Sprung über ein geringes Intervall dem Gehöre weit auffallender, als mancher weit gröfsere; welches von der eigenthümlichen Beschaffenheit des Intervalls abhängt.

In dieser Hinsicht ist denn der allerunbedenklichste Sprung, der von einem Ton in seine Oktave oder Unteroktave; denn ein solcher ist eigentlich nur ein Sprung von einem

Tone in denselben Ton, nur in einer andern Oktave, nur eine Wiederholung desselben Tones in verjüngtem Maasstabe. Ein Oktavensprung ist, obgleich dinamisch, d. h. nach der Zahl und Gröfse der dazwischenliegenden Stufen gemefsen, ein ziemlich grofser Sprung, doch harmonisch betrachtet, eigentlich so gut, wie kein Sprung. Z. B. Zff. 5, 9, 10, 17, 57½, 67, 75.

§. 637.

Dagegen haben manche Sprünge von weit geringerem Umfange zuweilen etwas Besonderes, mehr Auffallendes, man mögte sagen Herbes, Schneidendes an sich, weshalb die Tonlehrer dieselben meist gradezu zu verbieten pflegen. Als solche verbotene Sprünge bezeichnen sie denn gewöhnlich: alle Fortschreitungen einer Stimme durch irgend ein übermäfsiges Intervall, (wozu sie denn auch den sogenannten Tritonus, die sogenannte übermäfsige Quarte, §. 60. S. 60, zählen,) dann die verminderte Terz, die verminderte Quarte, die grofse Septime, und noch mehrere andere, welche bald dieser, bald jener Theorist bald verbietet, bald erlaubt.

Wir wollen, ehe wir über den Werth oder Unwerth solcher wieder so allgemein hingesprochenen Verbote absprechen, erst mehrere Beispiele solcher Stimmenfortschreitungen hören.

1.) Beispiele von Fortschreitung einer Stimme über eine übermäfsige Sekunde (§. 620.) findet man in Zff. 17[a], woselbst im 4ten Takte die Oberstimme von $\overline{\overline{es}}$ zu $\overline{\overline{fis}}$ springt. Ein ähnlicher Sprung ist in Zff. 43 der von $\overline{\overline{gis}}$ zu $\overline{\overline{f}}$; in Zff. 56[a] der von $\overline{a}$ zu $\overline{his}$, und von

e zu fisis; in Zff. 76[a] die Fortschreitung as — h vom vierten zum fünften Takte, und des — e vom 8ten zum 9ten; in Zff. 77 im Sopran cis — b; in Zff. 78[a] es — fis; in Zff. 79[a] der Sprung f — gis, und in 79[b] gis — f; in 79[c] die Fortschreitungen g — ais, g — ais, ais — g. In Zff. 12 kommen im 1. Takte sogar zwei solche Fortschreitungen, ces — d und d — cis, zu gleicher Zeit vor, und in dem, Seite 271 des 2ten Bandes Zff. 3, angeführten Beispiele der Melodieenschritt cis — b zweimal nacheinander, erst in der Mittelstimme und dann in der Oberstimme.

2.) Als Beispiele von verminderten Terzensprüngen dienen in Zff. 12, Takt 5 — 6 die Fortschreitung der Altstimme von fes zu d, in 68[a] die Fortschreitung des Basses g — eis; in 69 die der Oberstimme: as — fis, des — h, und es — cis; in Zff. 70[a] die Bafsfortschreitung c – ais, in 76[b]: des — H; in Zff. 80: f — dis.

3.) Ein Beispiel eines übermäfsigen Terzensprungs findet man in Zff. 85: F – Ais.

4.) Einen verminderten Quartensprung bildet in Zff. 12 im 7ten Takte die Fortschreitung des Basses von ges zu d; in Zff. 36[b]: g – dis; in Zff. 62 es – H, in Zff. 70[b]: d – ais; in 77 im 1ten Takte in der Oberstimme f – cis, und dann in der zweiten Stimme f – cis; in Zff. 86 in der Mittelstimme e – as.

5.) Als Beispiele von Sprüngen von dem Umfang einer grofsen (oder sogenannten übermäfsigen oder falschen) Quarte, dienen in Zff. 27[a] die Fortschreitung des Basses es — a; in Zff. 58 der Sprung: f — h; in Zff. 57[b, c] u. 59 h — f; in 60[b] fis — c, in 63 A — dis; in Zff. 81 der Sprung c — fis, und in Zff. 82 die

Sprünge e — ais, und a — dis; in 83: g — cis, und as – d; in 77 in der Oberstimme e – b. Auch in dem Zff. 84 abgebildeten Bruchstük aus dem Crucifixus meiner Messe Nro. II. kommen solche Sprünge beim 4ten Takt im Sopran, und beim 6ten Takt in der Altstimme vor, so wie in Zff. 75, aus dem vierten Theile der Orgelschule unsers trefflichen Rinck, im Basse der schon §. 632 erwähnte Sprung von ees zu f.

6.) Als Beispiel von einem verminderten Quintensprunge, dient in Zff. 70[b] die Fortschreitung d – gisis.

7.) Von kleinen Quintensprüngen, welche im Grunde Umkehrungen von grofsen Quartensprüngen sind, (§. 68 flgg.) findet man Beispiele in Zff. 17[a]: as – d; in Zff. 56[a] die schon §. 622 besprochene Fortschreitung der Oberstimme a – dis, in Zff. 59: h – f; und in 84 im vierten Takte, wo bei der Harmonie $\mathfrak{E}_7$ als V_7 von a moll, der Tenor von der kleinen None f, bei miterklingender Grundnote E, (I. §. 172.) in die um eine kleine Quinte tiefer-liegende grofse Quinte h der Grundharmonie herabspringt. Auch im 6ten Takte desselben Beispiels stehen, in den sich zwar durchkreuzenden Begleitungsstimmen, die Fortschreitungen a – dis, und dis – a; auch in Zff. 86 in der Mittelstimme b – e, und in der Bafsstimme f – H.

8.) Als Beispiele von übermäfsigen Quintensprüngen, welche Umkehrungen von verminderten Quartensprüngen sind, findet man in Zff. 62 die Fortschreitung des Basses: Es – H, und in Zff. 82: in der Oberstimme e – his, und a – cis.

9.) Einen verminderten Sextensprung $\overline{\text{d}}$ – fisis zeigt Zff. 70^{a}.

10.) Als Beispiele von übermäfsigen Sextensprüngen, welche gewissermafsen Umkehrungen von verminderten Terzensprüngen sind, findet man in 68^{b} die Fortschreitung des Basses: G – eis; in 76^{bb}: Des – H; in 87: f – $\overline{\text{dis}}$, $\overline{\text{dis}}$ – f, F – dis, dis – F.

11.) Beispiele von verminderten Septimensprüngen (welche umgekehrte übermäfsige Sekundenfortschreitungen sind) sind in Zff. 84 im Tenor: $\overline{\text{f}}$ – gis, dann in den Begleitungsstimmen: $\overline{\overline{\text{c}}}$ – $\overline{\overline{\text{dis}}}$.

12.) Einen Sprung von einer grofsen Septime, findet man in Zff. 23^{b}: $\overline{\text{h}}$ – $\overline{\text{c}}$; ebenso in Zff. 27: $\overline{\overline{\text{a}}}$ – $\overline{\text{b}}$; in 30^{a} $\overline{\overline{\overline{\text{fis}}}}$ – g; in Zff. 35^{a}: $\overline{\text{e}}$ – $\overline{\overline{\text{dis}}}$; in 60^{c}: $\overline{\text{f}}$ – $\overline{\overline{\text{e}}}$.

§. 638.

Wenn wir nun die bis hieher durchgangenen verschiedenen Gattungen von Sprüngen überblikken, so finden wir unter jeder Gattung Beispiele, welche allerdings dem Gehör anstöfsig, und, man kann sagen, bestimmt unangenehm und widrig klingen, andere, welche, ohne grade unangenehm zu sein, doch etwas Eigenes, Schneidendes, Herbes, Besonderes und Auffallendes haben, — und wieder andere, welche sich ganz und gar alltäglich und durchaus nicht auffallend ausnehmen.

Schon diese einzige oberflächliche Bemerkung wird uns überzeugen, dafs auch hier wieder ein ins Allgemeine dahin gesprochenes Gesez: „solche Sprünge sind verboten," nicht gegründet, nicht wahr sein kann.

Diese Ueberzeugung begründet sich noch mehr, wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, welche ungemeine wesentliche Verschiedenheit unter den verschiedenen Beispielen jeder Klasse statt findet. Es ist noch keinen Theoristen eingefallen, zu bedenken, auf wie viele wesentlich verschiedene Arten z. B. ein grofser, kleiner, verminderter oder übermäfsiger Sekunden- Terzen- Quartensprung u. s. w. auf- oder abwärts, in einer Ober- Mittel- oder Unter- Haupt- oder Nebenstimme, während der Dauer dieser, oder jener Harmonie einer harten, oder weichen Tonart, oder in dem Augenblike dieses oder jenes der in §. 379 berechneten 6888 verschiedenen mehr oder weniger natürlichen oder auffallenden, leitereigenen, oder vollkommen oder mehr oder weniger unvollkommen ausweichenden Harmonieenschritten, und zwar von diesem oder jenem Intervall der einen Harmonie, zu diesem oder jenem der anderen, unter diesem oder jenem Zusammentreffen dieser oder jener der §. 381 bis 392, §. 480 bis 486, und §. 622 bis 633 aufgezählten, oder so mancher anderen gar nicht vollständig aufzuzählen möglichen Umstände, u. s. w. vorkommen könne. Ich mögte es nicht unternehmen, die Anzahl solcher verschiedenen möglichen Sekundenfortschreitungen einer Stimme, und dann ebenso auch aller möglichen grofsen, kleinen, verminderten und übermäfsigen Terzen-, Quartenfortschreitungen u. s. w., auch nur oberflächlich aufzuzählen; noch weniger mögte ich den Werth oder Unwerth einer jeden derselben prüfen; aber wahrlich am allerwenigsten es wagen, über solche wahrhaft ungeheure Zahl wesentlich verschiedener Melodieenschritte mit

so wenigen anmaſsenden Worten abzusprechen, wie z. B.: „Uebermäſsige Sekunden – oder Quartenfortschreitungen einer Stimme sind verboten“ u. s. w.

§. 639.

Darum, und mit der wiederholten Ueberzeugung, daſs da, wo eine wahre allgemeine Regel entweder nicht existirt, oder wenigstens bis jezt von mir und Anderen noch nicht entdekt worden ist, es besser ist, sich mit einer nicht entschöpfenden Bemerkung zu begnügen, als an eine allgemein sprechende aber unwahre Regel zu glauben, — darum, sage ich, will ich mich lieber damit begnügen, über diese verschiedenen Gattungen von Sprüngen bloſs folgende, freilich nicht erschöpfende Bemerkungen zu machen.

1.) Das sprungweise Fortschreiten einer Stimme durch Intervalle, von der in §. ~~636~~. 637 erwähnten Gröſse ist, wie ein Jeder wol fühlt, dem Gehöre nicht selten etwas auffallend, gleichsam herbe und einschneidend, und zuweilen sogar widrig, unangenehm und übelklingend; und in diesem lezteren Falle freilich in der Musik, in der Kunst des Wolklanges, fehlerhaft zu nennen.

2.) Es ist dies auch bei der einen Gattung mehr, als bei der anderen der Fall, und diese Verschiedenheit findet sich sogar zwischen solchen Gattungen, deren Eine nur die Umkehrung der anderen ist. So sind z. B. die verminderten Sextensprünge in 68^{b} und 76^{bb} herber, als die verminderten Terzensprünge in 68^{a} u. 76^{b}; ebenso findet man kleine Quintensprünge gewöhnlich weniger herbe, als groſse

Digitized by Google

Quartensprünge, verminderte Septimen weniger herbe, als übermäſsige Sekunden, u. dgl.

3.) Bei sämmtlichen Sprüngen dieser Gattungen kommt übrigens sehr vieles auf das Zusammentreffen mehrer oder weniger der §. 622 bis 633 aufgeführten günstigeren oder ungünstigeren Umstände an, wodurch eine und dieselbe Art von Sprung sehr fühlbar gemildert oder auch verbittert werden kann.

4.) Insbesondere wird das Gehör solcher an sich auch wol herberen Fortschreitung bei mäſsiger oder langsamer Bewegung leichter und bequemer folgen können, als bei sehr schneller, so daſs also bei langsamer Bewegung mancher Sprung wol angeht, welchen bei geschwinder Bewegung das Gehör zu fassen und zu verfolgen nicht vermögen, und zu billigen verweigern würde.

5.) Aber auch eben das Schneidende und Herbe, was manchem Stimmensprunge der erwähnten Art anklebt, kann oftmals dem Tonsezer auch als willkommenes Kunstmittel dienen, etwa um gewisse eigene Arten von Empfindungen auszudrükken. So tragen in der oben angeführten Stelle aus Caldara's Motette „Peccavi" Zff. 68ᵃ, so wie auch in den beiden unter Zff. 76ᵃ und 76ᵇ abgebildeten Stellen aus einem Terzetto di capella, von Marcello, in den in Zff. 86 ersichtlichen Anfangstakten von Pergolesi's berühmtem „Stabat mater" u. a m., die eben besprochenen verschiedenen Sprünge allerdings das Ihrige mit dazu bei, dem Saze den Anstrich schmerzhafter Empfindung zu geben; in gleicher Absicht sind in 84 mehrere Sprünge dieser Art gehäuft, und ähnlicher Zwek scheint in Zff. 77 Voglern

geleitet zu haben. Auch in Zff. 75 wird die Harmonieenfolge

b : VI • es : VI = b : 1 (Vergl. §. 510.)

dadurch ausnehmend gehoben und in einem überaus neuen Lichte dargestellt, dafs die Harmonie *Ges* in nicht verwechselter Lage erscheint, und die Bafsstimme von da, mittels eines grofsen Quartensprunges, zur eigentlichen Quinte der *B*-Harmonie hinaufspringt. (Den Drukfehler im angeführten §. 510, woselbst unter dem ersten Notenbeispiele IV statt VI steht, wird der Leser hoffentlich bereits nach dem Drukfehlerverzeichnis verbessert haben.)

6.) Insbesondere ist in Ansehung der Führung von Singstimmen zu bemerken, dafs diese, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, schon überhaupt mehr zur stufenweisen, als zu springender Fortschreitung geeignet, insbesondere Sprünge durch solche Intervalle nicht leicht, und darum nicht immer gut, zu treffen pflegen, weshalb es rathsam ist, in Ansehung der Singstimmen, im Gebrauche solcher Sprünge behutsamer zu sein, als bei Instrumentalstimmen.

Ich begnüge mich mit diesen Bemerkungen. Wer von meinen Lesern ein Mehreres und Besseres suchen mag, der sehe z. B. Kirnbergers Kunst des reinen Sazes I. Bd. 9ter Abschn. Marpurgs Handbuch beim Generalbafs, III. Thl. 6ter Abschn. §. 5. flgg. Türks Generalbafs §. 53, u. a. m., oder suche diese Gegenstände im Fux, im Albrechtsberger, in Vogler's, in Kochs Schriften, in Reicha's Traité d'Harmonie, und Traité de la Mélodie, und anderen, welche freilich sämmtlich das beneidenswerthe Talent besizen,

diesen Gegenstand in weit wenigeren Paragraphen, oder auch wol, mit wahrhaft meisterlicher Assurance, sogar in wenigen Zeilen abzufertigen, aber ebendarum freilich in solchen wenigen Zeilen, natürlicher- und nothwendigerweise viel mehr Unwahres sagen, als in all meinen vielen Zeilen zusammengenommen, hoffentlich nicht zu finden sein wird.

Anmerkung.

Auch Hr. Mus. Dir. J. G. Schicht in seinen Grundregeln der Harmonie widmet dieser ganzen Lehre nur einen einzigen Paragraphen von fünf Zeilen. Dort heifst es: „§. 10. Alle übermäfsigen Inter„valle — und der Sprung der grofsen „Septime, sind — verboten. Die übermäs„sige Tertie — ist in der Melodie gänzlich „verboten.“ Dafs dem nicht also sei, wie hier geschrieben steht, haben mehrere unter den oben angeführten Beispielen bewiesen, obgleich die von Hrn. Schicht angeführten 6 Beispiele freilich beweisen, dafs solche Sprünge in diesen Beispielen allerdings zum Theil sehr holpernd klingen. Mich wundert deshalb, dafs Hr. Schicht zu mehreren dieser Säze, welche er doch als Beispiele von verbotenen Fortschreitungen anführt, und namentlich zum Beispiele Zff. 88, doch wieder beigeschrieben hat, sie seien zuweilen erlaubt. Auch den Widerspruch des allgemeinen Verbotes mit der Erlaubtheit des Einzelnen abgerechnet, so mögte ich, — wollte ich einmal so streng sein wie Hr. Schicht, wenigstens den obenerwähnten Saz, auch bei langsamer Bewe-

gung, nicht billigen; allerwenigstens käme es erst sehr darauf an, welche Harmonieen solcher Melodie (sit venia verbo,) unterlegt würden. Wenn er übrigens zu dem Exempel 89 (in Betreff der übermäfsigen Quintensprünge $\bar{c} - \overline{gis}$ und $\bar{d} - \overline{ais}$) beischreibt, dieselben seien im Aufsteigen wol, im Absteigen aber nicht zu dulden, so ist dies nur hier darum wahr, weil die Töne $\overline{gis}$ und $\overline{ais}$ hier als Subsemitonien erscheinen, welche freilich zunächst aufwärts nach $\bar{a}$ und $\bar{h}$ streben, und von welchen nicht füglich zu $\bar{c}$ oder $\bar{d}$ heruntergesprungen werden kann, (es wäre denn etwa wie in Zff. 90); nicht aber liegt der Grund zunächst darin, dafs ein übermäfsiger Quintensprung abwärts überhaupt übler klänge als aufwärts, wovon das Gegentheil schon selbst aus dem ebenerwähnten Beispiele Zff. 90 hervorgeht. — Ein Gleiches gilt von dem grofsen Septimensprung u. a. m.

Von verminderten Intervallen sagt Herr Schicht nichts, als: „Da sie“ (hier meint er die übermäfsigen Intervalle) „in der „Umkehrung zu verminderten werden, „welche leichter zu singen sind, so können „sie“ (Er meint die verminderten) „auch erlaubt werden.“

Uebrigens pflegt in der Lehre von solchen Melodieensprüngen bei den Tongelehrten wieder ganz besonders die beliebte technische Distinction zwischen der strengen und der sogenannten freien Schreibart zu spuken; indem die gelehrten Herren meinen, die Sache damit abgethan zu haben, wenn sie lehren: solche Fortschreitungen seien im

sogenannten strengen oder Kirchenstyl durchaus verboten, und selbst in der sogenannten freien Schreibart, nur unter der Firma von Ausnahmen, (d. h. also von Erlaubnissen,) erlaubt. So sagt z. B. von übermäſsigen Sekunden Fr. Gius. Paolucci in seiner Arte pratica del contrappunto, Venet. 1765. T. I. Pg. 121. in der Anmerkung (a): „Nello stile a Cappella, e nello stile rigoroso non è permesso il procedere in questa forma, «anzi se non è per qualche espression di «parola, ovverso per qualche andamento «non è lecito ne pur in altro stile usar «simil progresso, essendo fuori dell' or«dine della Scala naturale," (?) „nella quale «s' ascende, o si discende per Tuoni, e se«mituoni, e non per un Tuono e mezzo" (I. §. 231) «. . . .; onde ogni volta che «si farà tal progresso, sarà per licen«za »! (— Man spreche also nur jedesmal dazu: «avec votre permission! ») —

Nachdem ich einmal meine Meinung von solcher Unterscheidung der verschiedenen Style schon herausgesagt habe (I. B. S. 189 u. 205) äuſsere ich mich über derartige nichtige Verbote ein für allemale in der Technik nicht mehr ausführlicher.

Daſs es übrigens schon zu Paolucci's Zeiten einen Theoretiker gab, welcher von solchem Aberglauben frei war, beweiſst Don' Ant. Eximeno's Buch: Dell' origine e delle regole della Musica, Roma 1774. Parte I. Lib. III. Cap. 8. art. 4. Pag. 265. seg., wo der Verfasser sehr verständig, freilich nur gelegenheitlich eines in Pergolesi's «Stabat mater»

Digitized by Google

vorkommenden kleinen Septimensprunges $\overline{es}$ – $\overline{\overline{des}}$, ausruft: «Ed eccovi confermato il «principio, che non vi è salto alcuno di «sua natura contrario alle regole di armo«nia: certo è che il salto di Settima riesce «alle volte penoso alla voce umana; ma per «questo appunto è attissimo ad esprimere un «Soggetto pieno di amarezza e di pena;» — und daſs auch die bewährtesten und höchstgefeierten alten praktischen Meister der Kunst, und zwar selbst im strengen Kirchenstyle, solche Fortschreitungen nicht für unrecht hielten, beweisen, unter vielen anderen Beispielen, auch die bereits angeführten Stellen von Caldara, Perti und Pergolesi, Zff. 68ª, 83, u. 86; so wie auch Marcello in Zff. 76 die Worte: «Wol fühle ich das groſse Uebermaſs meiner Missethat» durch einen übermäſsigen Sekundensprung (wie schlau!) karakterisirt, von welcher Stelle der oben angeführte Paolucci a. a. O. doch wieder ganz begeistert ausruft: «indi per esprimer ben la «parola, dalla Sesta minore passa alla Set«tima maggiore, che è andar di grado per «eccesso, passandovi da una Corda «all' altra una seconda superflua. . . il qual «modo di procedere, benchè non sia da «usarsi di frequente, nondimeno nel caso «presente, a motivo di esprimer la «parola, fa un bellissimo sentire.»

Das waren mir doch noch gute Zeiten, wo man solche Lobsprüche der Theoretiker damit einernten konnte, daſs man «per licenza» das Wort (la parola) Uebermaſs auf eine übermäſsige Sekunde singen lieſs, den «eccesso» des Verbre-

ehens durch einen «grado per eccesso» abkonterfeite.

Es geht eben nichts über die klassischen alten Zeiten! —

§. 640.

Aufser den bishieher betrachteten verschiedenen Arten von Sprüngen, ist noch eine andere eigene Art zu betrachten, welche man mit dem Namen

Querstände

zu bezeichnen pflegt.

Der Sprung einer Stimme in ein Intervall, welches schon unmittelbar vorher, aber chromatisch verschieden (I. §. 40) gehört worden, klingt gewöhnlich hart und unangenehm; oder, mit anderen Worten: wenn in einem Saze ein und derselbe Ton zweimal unmittelbar nacheinander, aber das eine mal um ein chromatisches Intervall höher oder tiefer vorkommt, (z. B. erst e♮, dann e♭, erst f♮ dann f♯, u. dgl.) so ist es gewöhnlich nicht gut, eine Stimme in das chromatisch verwandelte Intervall springen zu lassen. So klingt es z. B. in Zff. 91^{a}, nicht eben gut, dafs, nachdem in der Oberstimme $\overline{\overline{e}}$♮ gehört worden, die Bafsstimme ins $\overline{es}$ springt;

$\overline{\overline{e}}$* $\overline{\overline{g}}$

$\overline{c}$ $\overline{es}$*

weit natürlicher erscheint das $\overline{es}$ in den Beispielen Zff. 91^{b} und 91^{bb}. Von ähnlicher Art ist in 92^{a} der Sprung des Basses ins $\overline{fis}$, wogegen in Zff. 92^{b} das $\overline{\overline{fis}}$ in der Oberstimme viel natürlicher erscheint. Ebenso klingt in Zff. 93^{a} das erste $\overline{fis}$ viel anstöfsiger als in Zff. 93^{b}; und so wird man auch finden, dafs

Zff. 94ᵃ mehr auffällt, als Zff. 94ᵇ; Zff. 95ᵃ, und 95ᵃᵃ mehr als 95ᵇ; Zff. 96ᵃ mehr als 96ᵇ.

Unsere Theoretiker haben solcher Stimmenführung den Namen: Querstände, harmonische Querstände, auch unharmonische Querstände, relationes non harmonicae, beigelegt.

Auch in Zff. 80 findet sich ein Querstand der oberen Stimme gegen die mittlere; und in Zff. 97, aus Haydn's Sieben Worten, bildet das sprungweis eintretende des des Basses einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangene d♮ des Tenors.

§. 641.

Die Ursache, warum solche Sprünge oder Querstände dem Gehöre gewöhnlich mifsfallen, ist ziemlich begreiflich. Wenn in Zff. 91 einmal e im Gehör liegt, so erscheint das es unmittelbar darauf, dem bisher Gehörten e gleichsam widersprechend und fremdartig: das Gehör kann also natürlicherweise dem Sprunge in ein so wenig naheliegendes, gleichsam hetherogenes Intervall, nicht leicht und gerne nachfolgen; oder, mit anderen Worten: wenn einmal ein Zusammenklang im Gehöre liegt, welcher e♮ enthält, und es soll ein Akkord folgen, welcher das jenem ersten Akkorde so fremde es enthalten soll, so ist man dem Gehöre die Discretion schuldig, ihm diese Aenderung so fafslich zu machen, als möglich, also das dem ersten Akkorde hetherogene es nicht sprungweis eintreten zu lassen.

§. 642.

Den bisher besprochenen Querständen kann man füglich auch den Fall gleichstellen,

Digitized by Google

wo eine Stimme, nicht sowol sprungweis, sondern vielmehr ganz frei eintretend, ein Intervall anschlägt, welches eben unmittelbar zuvor chromatisch verschieden gehört worden. Z. B. in Zff. 98[a] wird erst f♮ in der Mittelstimme gehört, wornächst die Oberstimme mit dem Tone $\overline{\overline{fis}}$ eintritt. Es ist dies freie Eintreten der Oberstimme mit dem Tone $\overline{\overline{fis}}$ nicht besser, als wenn sie sich sprungweis zu diesem Tone bewegte, und die Wirkung also ungefähr die nämliche, als wenn sie etwa von g in dies fis spränge; und man fühlt wohl, daſs solche Stimmenführung lange nicht so rund und fliessend ist, als wenn man die Stimmen so führt, wie bei Zff. 98[b]. Einen eben solchen Querstand bildet der Eintritt der Oberstimme in Zff. 99[a], und diesem Beispiele nicht unähnlich, sind die Eintritte der Oberstimme im zweiten und sechsten Takte der unter Zff. 100 abgebildeten Einleitung eines Mozart'schen Violinquartettes.

§. 643.

Es sind übrigens Querstände nicht selten auch dann fühlbar, wenn der Sprung in das chromatisch verwandelte Intervall durch Noten von geringer Geltung und Bedeutung ausgefüllt ist, wie z. B. in 91[c], wo zwischen $\overline{c}$ u. $\overline{es}$ der durchgehende Ton $\overline{d}$ eingeschoben ist.

$\overline{\overline{e}}$*	($\overline{\overline{f}}$)	$\overline{\overline{g}}$
$\overline{c}$	($\overline{d}$)	$\overline{es}$*

Eben solche nur wenig verdekte Querstände entdekt man leicht in Zff. 94[c] und 95[c]: nämlich

$\overline{\overline{d}}$	($\overline{\overline{c}}$)	$\overline{h}$*		$\overline{\overline{fis}}$*	($\overline{\overline{e}}$)	$\overline{\overline{d}}$
b*	(a)	g	und	$\overline{d}$	($\overline{c}$)	$\overline{f}$*

und ebenso in Zff. 100 im 4ten und 5ten Takte

g	a	b	c	des
H*	Fis	G	A	B

woselbst nicht blofs das b gegen das so gut wie unmittelbar vorher gehörte H♮ einen Querstand bildet, sondern auch das des gegen das im Gehör liegende d♮. Dieselbe Stelle wiederholt sich im 8ten Takte.

§. 644.

Was nun die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit solcher Querstände angeht, so läfst sich auch darüber im Allgemeinen nur so viel sagen, dafs dieselben nicht selten unangenehm klingen, und den gefälligen Flufs der Stimmen stören, wie dies mehrere der obenerwähnten Beispiele bewähren; indefs freilich andere wieder beweisen, dafs auch solche sogenannte unharmonische Querstände unter begünstigenden Umständen zuweilen keineswegs übel klingen, wie z. B. Zff. 80, 97. Nicht gerade ganz ebenso unbedenklich scheint, — wenigstens nach meinem Gefühle — in Zff. 100 der plözliche Eintritt des a in der Oberstimme, unmittelbar auf das as der Bratsche, und ebenso im sechsten Takte das unmittelbar an das ges der Bratsche anstofsende g♮ der Oberstimme, so wie auch die übrigen im §. 643 bemerklich gemachten Querstände zwischen den beiden äufseren sehr weit voneinander entfernten Stimmen, bei denen überdies die Grundharmonie nicht sehr begreiflich ist, meinem Ohre wenigstens nicht schmeicheln.

Digitized by Google

§. 645.

Unter die Umstände durch deren Begünstigung mancher sonst anstöfsige Querstand gemildert und dem Gehöre geniefsbarer gemacht wird, gehört vorzüglich die Langsamkeit der Bewegung, wodurch dem Gehöre Zeit gelassen wird, den Faden der Stimmenführung bequemer zu verfolgen.

So sind z. B. Stimmenschritte, wie Zff. 80, 101, 102, 103, und selbst 104, wenn sie anders nicht zu schnell aufeinander folgen, wie z. B. Zff. 105, nicht nur nicht übelklingend, sondern sehr häufig gebräuchlich. Namentlich haben wir uns an die Querstände bei Zff. 103 u. 104 schon gewöhnt, weil wir diese weit lieber, als die widrigklingenden Lagen Zff. 106 oder 107 (S. I. §. 182) ertragen mögen.

§. 646.

Diejenigen Querstände hingegen, welche sich nicht, wie die ebenerwähnten, mildern, und für das Gehör geniefsbar machen lassen, sucht man im Saze freilich möglichst zu vermeiden und zu beseitigen.

Die Art, wie solche Beseitigung und Vermeidung, meist durch leichte Veränderung der Stimmenführung, geschehen kann, ist bereits in den Beispielen 91^{b} und ^{bb}, 92^{b}, 93^{b}, 94^{b}, 95^{b}, 96^{b}, 98^{b}, 99^{b}, $99\frac{1}{2}^{b}$ und ^{bb} angedeutet.

Bei den ersterwähnten Vermeidungsarten ist nicht nur das sprungweise Ergreifen oder frei eintretende Anschlagen des chromatisch veränderten Intervalles vermieden, sondern dieses leztere ist auch sogar eben derselben Stimme in den Mund gelegt, in welcher es zuvor in chromatisch verschiedener

Gestalt gelegen war. So liegt z. B. in Zff. 91^b das $\bar{\bar{e}}$ in der Bafsstimme, und eben dieser Stimme ist auch das $\bar{\bar{es}}$ in den Mund gelegt; in Zff. 92^b giebt eben die Stimme, welche erst das $\bar{\bar{f}}$ angegeben hatte, auch das $\bar{\bar{fis}}$ an, u. s. w.

Dieses Leztere ist aber nicht grade immer nothwendig, wie Zff. 92^c zeigt, wo $\bar{\bar{f}}$ in der Oberstimme, und unmittelbar darauf $\bar{\bar{fis}}$ in der Unterstimme erscheint, und wodurch das Gehör doch durchaus nicht beleidigt wird, indem das $\bar{\bar{fis}}$ nicht sprungweis, sondern stufenweis eintritt. Vergl. auch Zff. $99\frac{1}{2}^b$.

Anmerkung.

Man findet in den Lehrbüchern unter der Rubrike von Querständen mitunter auch so ganz Verschiedenartiges aufgeführt, dafs man deutlich sieht, die musikalischen Schriftsteller sind eigentlich noch gar nicht aufs Reine darüber, was sie unter dem Ausdruke Querstand verstehen wollen. Es ist dies aber eine natürliche Folge der wunderlich unbestimmten Begriffsbestimmungen, welche man in den Theorieen von Querständen aufgestellt findet. So lehrt z. B. Türk in s. Anl. z. Generalbafs §. 54: Querstände seien „gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche zwar „an sich, oder einzeln genommen, nichts „einzuwenden ist, die aber mit einander verbunden eine unangenehme Wirkung thun, „weil dabey in jeder Stimme eine andere „Tonart zum Grunde liegt." Er hat es Kirnbergern nachgeschrieben, welcher im I. Bd. S. 139 die Sache ebenfalls nicht anders zu beschreiben weifs, als so: „Es „giebt Fälle, da zwar jede Stimme für

„sich eine gute Fortschreitung hat, wo „auch die Harmonie aller Stimmen an sich „untadelhaft scheinet, und da dennoch „die Fortschreitung in Vergleichung zweyer „Stimmen unangenehm wird, welches ins- „gemein der unharmonische Querstand ge- „nennt wird." — Was das aber für Fälle sind, wird nicht näher bestimmt. (Der obigen Beschreibung nach sollte man fast eher auf verbotene Quinten u. dgl. rathen.)

Eine sehr begreifliche Folge solcher Unbestimmtheit ist es denn, dafs man z. B. bei Türk, a. a. O. die Säze Zff. 108[a] und [b] als Beispiele leidlicher unharmonischer Querstände angeführt findet, das Beispiel Zff. 108[c] aber, so wie die zwei nacheinander folgenden Terzen bei 108[cc] als unharmonische Querstände, wobei ein Harmonieensprung geschehe — — hingegen Zff. 108[d] und [dd] als seines Erachtens doch nicht verboten (!); Zff. 108[e] zwar ebenfalls als Querstände, doch als zulässiger und weniger auffallend als grofse Terzen. — Man sieht wohl, wie viel ganz Verschiedenartiges der gelehrte Mann hier untereinander geworfen hat!

Eben so unbefriedigend scheint mir, was die Theoretiker über den Grund anzugeben pflegen, warum Querstände anstöfsig klingen, welcher, wie schon erwähnt, darin liegen soll:

„weil dabey in jeder Stimme eine an-
„dere Tonart zum Grunde liegt"

denn, nicht zu gedenken, dafs sich mit diesem zum Grunde liegen zweier verschiedenen Tonarten nicht leicht ein kla-

rer Begriff verbinden läſst — so mögte ich, auch dies bei Seite gesezt, doch fragen: warum denn zweierlei Tonarten eher in einer und derselben Stimme zum Grunde liegen dürfen, als in zwei verschiedenen?? — eher sollte man ja doch dieses für widriger halten, als jenes.

Auch was es mit dem Harmonieensprung auf sich haben soll, vermag ich nicht recht zu verstehen, und auch die Belehrung, welche uns Türk in der Anm. zu §. 16. darüber ertheilt, klärt mich nicht auf. Dort heiſst es nämlich: „Um das zu verstehen, was hier von dem Harmonieensprunge gesagt worden ist, muſs man „wissen, daſs die Töne (Tonarten) nicht „in gleichem Grade mit einander verwandt „sind. Diejenigen Dur- und Molltöne, „welche in Absicht auf ihre Tonleiter oder „Vorzeichnung am meisten überein kommen, oder nur auf Einer Stufe von einander abweichen, mithin auch nur um „Ein Versezungszeichen von einander verschieden sind, wie C-dur und G-dur, „oder wie E-moll und H-moll etc., heissen im ersten Grade verwandt. (Ebenso „sind folglich“ (?) „auch die Dreyklänge „[Akkorde] nicht in gleichem Grade mit „einander verwandt.) Im zweyten Grade „der Verwandtschaft ständen demnach mit „einander C-dur und D-dur, oder absteigend C-dur und B-dur; im dritten „Grade aber C-dur und A-dur, oder im „Absteigen C-dur und Es-dur u. s. w. „Diese entferntere Verwandtschaft, nämlich „von dem zweyten Grade an, nennt man

Digitized by Google

„einen Harmonieensprung (harmo-
„nischen Sprung)."

Wenn also eine Fehlerhaftigkeit der obenerwähnten Beispiele Zff. 108[cc] aus einem solchen sogenannten Harmonieensprunge demonstrirt werden soll, so muſs man bei solcher Demonstration voraussetzen, 1.) daſs zwei in zwei Stimmen stufenweis nacheinanderfolgende groſse Terzen allemal auf zwei stufenweis nebeneinander wohnenden harten Dreiklangsharmonieen beruhen, und 2) daſs ein solcher Sekundenschritt der Grundharmonie fehlerhaft sei. Nach allem, was bereits bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, bedarf es wol nicht erst einer weiteren Beleuchtung, wie wenig beide Prämissen wahr, wie wenig sie also tauglich sind, die Grundlage einer Demonstration zu werden, welche uns die Ursache erklären soll, warum die erwähnten Beispiele übel klingen, und dies um so weniger, da es — nicht einmal wahr ist, daſs zwei solche Terzenparallelen an sich übel klingen, wie wir theils schon an diesen Beispielen sehen, theils auch gleich weiter unten, bei der Lehre von den Terzenparallelen, noch weiter bemerken werden.

VI.) Aufsteigende, absteigende Bewegung.

§. 647.

In Ansehung der Richtung in welcher eine Stimme sich bewegt, ist ihre Bewegung entweder steigend, oder fallend, je

Digitized by Google

nachdem sie einen Stimmenschritt von einem Tone aufwärts zu einem höheren, oder abwärts zu einem tieferen macht: aufsteigende oder absteigende Bewegung.

Ueber den Werth oder Unwerth der einen oder anderen dieser Bewegungsarten läfst sich nichts Allgemeines sagen, was in die Grammatik des Tonsazes gehörte. Dafs in diesem oder jenem Falle diese oder jene Stimme nothwendig aufwärts, oder nothwendig abwärts geführt zu werden verlangt, dafs gewisse Intervalle aufwärts, andere abwärts streben, dies alles gehört nicht in die Lehre von der auf- oder absteigenden Bewegung im Allgemeinen.

Mehres, als in diesem Abschnitte von der auf- oder absteigenden Bewegung einer Stimme an sich, werden wir im folgenden zu beachten finden, nämlich über das gleichzeitige Auf- oder Absteigen mehrer Stimmen, oder über das Auf- oder Absteigen einer Stimme, im Vergleich gegen die Bewegung einer anderen.

VII.) Grade, Gegen- und Seitenbewegung.

A.) Begriff und Arten.

§. 648.

Wenn man die Richtung der Bewegung verschiedener Stimmen vergleicht, so bewegen sich dieselben entweder beide nach einerlei Richtung, also beide zugleich aufwärts oder zugleich abwärts; oder nicht.

Ist ersteres der Fall, so sagt man, beide Stimmen haben grade Bewegung (motus rectus); besser ist der Ausdruk: gleiche oder

einerlei Richtung; andern Falls aber heifst ihre Bewegung: nichtgrade, oder ungrade Bewegung; besser: ungleiche oder verschiedene Richtung.

In Zff. 109 haben die Stimmen im 1, 2, 3 und 4ten Takte grade, im 5, 6 und 7ten aber nichtgrade Bewegung.

§. 649.

Die grade Bewegung kann an sich selbst wieder von zweierlei Art sein, je nachdem nämlich beide Stimmen sich auch in gleicher Entfernung von einander halten, oder nicht. Im obigen Beispiel Zff. 109 bleiben die Stimmen in den drei ersten Takten immer in der Entfernung einer Terz von einander entfernt, im folgenden 4ten Takte aber bilden sie gegen einander bald eine Quinte, bald eine Terz, bald eine Oktave.

Man kann die erstere Art von grader Bewegung, wo die Stimmen immer in gleicher Entfernung neben einander herlaufen, parallele Bewegung oder Richtung nennen, die andere aber nichtparallele.

Insbesondere sind im ersten und zweiten Takte die Stimmen bald um eine grofse, bald um eine kleine Terz von einander entfernt; im dritten Takt aber bildet die Oberstimme gegen die untere lauter kleine Terzen. Die Stimmen sind also in den ersten Takten nur in Ansehung der Zählnamen (§. 55.) im dritten Takte aber auch in Ansehung der Beinamen oder des Maases der Intervalle (§. 59.) parallel. Man kann daher diese leztere Art vorzugweise Parallelbewegung, oder streng parallele Bewegung nennen.

Digitized by Google

Die sich parallel bewegenden Stimmen schreiten übrigens bald in gröſserer, bald in geringerer Entfernung nebeneinander einher. In Zff. 68[a] laufen die beiden unteren Stimmen im 8ten Takt, und eben so im dritten Takte von Zff. 109 beide Stimmen, in Terzenentfernung nebeneinander her, und zwar im ersten der genannten Beispiele in der Entfernung von groſsen, im Lezteren aber von kleinen Terzen. In Zff. 9 bewegen sich die vierte und die 5te Stimme (§. 578) im ersten und zweiten Takte in parallelen Quarten, und ähnliche Quartenparallelen bilden in Zff. 23 die beiden oberen Stimmen. In Zff. 7[a] im 2ten und 3ten Takte findet man Sextenparallelen u. s. w.

§. 650.

Auch die nichtgrade Bewegung, die Verschiedenheit der Richtung, kann an sich selbst wieder von zweierlei Art sein. Nämlich es bewegen sich die Stimmen entweder in entgegengesezter Richtung, indem die eine auf-, die andere absteigt, oder die eine bleibt unbewegt, indeſs die andere auf- oder abwärts schreitet; jenes nennen die Tonlehrer Gegenbewegung (motus contrarius,) dieses aber pflegt man Seitenbewegung oder schräge Bewegung, (motus obliquus) zu nennen. In Zff. 109 findet man in dem fünften Takte entgegengesezte oder Gegenbewegung, im sechsten und siebenten aber Seitenbewegung.

In Zff. 110 haben die beiden Oberstimmen unter sich grade Bewegung, die Bewegung des Basses ist, im Vergleich gegen die der Oberstimme, Gegenbewegung, und alle drei haben gegen den Tenor (§. 586) Seitenbewegung.

Man sieht wol, dafs Seitenbewegung immer ungleiche Bewegung, Gegenbewegung und grade Bewegung immer gleiche Bewegung ist.

Ferner ist jede Bewegung zweier nicht parallelen Stimmen entweder konvergirend oder divergirend; mit andern Worten: zwei Stimmen, welche sich nicht in gleicher Entfernung voneinander halten, welche also entweder Gegen-, oder Seiten-, oder grade, doch nicht parallele Bewegung, gegeneinander haben, nähern sich entweder einander, oder sie entfernen sich: erstenfalls heifsen sie konvergirend, d. h. sich nähernd, im zweiten Falle hingegen divergirend, d. h. sich voneinander entfernend, auseinanderlaufend. Z. B. in Zff. 109 im 4ten Takt, ist die Bewegung vom ersten zum zweiten Achtel konvergirend, vom zweiten zum dritten aber divergirend. Im sechsten Takte divergiren die Stimmen vom ersten zum 2ten Achtel, und konvergiren vom 2ten zum 3ten.

§. 651.

Genau betrachtet wären also die verschiedenen Arten von Bewegung zweier Stimmen, in Ansehung ihrer Richtung gegeneinander, folgendermafsen zu klassifiziren.

Die Bewegung einer Stimme ist entweder

I. Parallel, und zwar
   - A. streng parallel, oder
   - B. nicht strengparallel;

II. oder aber ihre Bewegung ist nicht parallel, und dann entweder
   - A. grade (nur nicht parallele) oder
   - B. nicht grade, und zwar entweder
     1. Gegenbewegung, oder
     2. Seitenbewegung.

Jede nicht parallele Bewegung ist ferner zugleich entweder

A. konvergirend, oder
B. divergirend.

Nur beiläufig führe ich noch an, daſs die Tongelehrten unter dem Ausdruke Parallelbewegung gewöhnlich solche Fälle, wie Zff. 111 zu verstehen pflegen, weil dabei die beiden Stimmen immer in gleicher Entfernung von einander bleiben. Dies Leztere ist freilich unwidersprechlich wahr, da beide Stimmen auf einer und derselben Stelle sizen bleiben: allein man muſs wunderliche Begriffe von Bewegung haben, um das Sizenbleiben zweier sich nicht von der Stelle bewegenden Stimmen eine parallele Bewegung zu nennen. Oder man muſs sich eine solche Parallelbewegung etwa so vorstellen, wie die Bewegung der Infanterie auf das Kommandowort: „Auf der Stelle gerührt!" wobei jeder Mann mit den Füſsen trappelt, und sich rührt, und thut, als ob er marschire, ohne doch von der Stelle zu kommen. Allein auch hier wird kein Mann von sich sagen können, er schreite mit seinem Nebenmanne in paralleler Richtung fort.

B.) Charakterische Verschiedenheit der graden und nichtgraden Bewegung.

§. 652.

In Rüksicht der karakterischen Verschiedenheit der graden von der nichtgraden Bewegung, kann man, ungefähr eben so, wie wir von der gleichen oder ungleichen Bewegung

Digitized by Google

bemerkten, im allgemeinen nur so viel sagen, dafs die grade Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und folglich mehr Einheit, die nichtgrade hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Kontrast, und folglich mehr Manchfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche grade, zumal parallele Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen in dieser Hinsicht gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indefs im Gegentheil zwei Stimmen, deren eine steigt, indem die andere ruht oder fällt, ebendadurch sich auch deutlicher und merklicher voneinander auszeichnen. Eben in dieser Absicht ist denn auch wieder z. B. in Zff. 14 soviel möglich die Gegen- und Seitenbewegung benuzt.

C.) *Werth der verschiedenen Parallelbewegungen.*

§. 653.

Nächst dieser allgemeinen Bemerkung ist es jedoch nöthig, auch noch auf eine etwas nähere Prüfung des Werthes der verschiedenen Arten von grader, und zwar insbesondere von Parallelbewegung, einzugehen, indem in der That verschiedene derselben etwas eigens Bemerkenswerthes an sich haben, und zum Theil fehlerhaft und übelklingend sind. Wir wollen in dieser Hinsicht der Reihe nach zuerst von Primenparallelen handeln, dann von Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Quintenparallelen, u. s. w.

---

65 101

1.) *Primenparallelen.*

§. 654.

Von Primenparallelen kann eigentlich eine Rede sein; oder alles, was davon zu sagen ist, besteht darin, dafs, wie wir schon wissen, zwei oder mehrere Stimmen welche in Primen miteinander einherschreiten, aufhören verschiedene Stimmen zu sein, und als nur Eine und dieselbe Stimme angesehen werden. (§. 587.) Es ist dies ebendarum eben sowenig eine Parallelbewegung zu nennen, als man z. B. von einem Menschen sagen kann, er schreite mit sich selber parallel einher.

2.) *Sekundenparallelen.*

§. 655.

Zwei Stimmen die in der Entfernung einer Sekunde parallel neben einander herlaufen, erscheinen dem Gehöre selten wohlgefällig, sondern meistens anstöfsig, es seien die parallel einherschreitenden Töne harmonischgeltende, oder blos harmoniefremde Töne.

Hier zuerst ein Beispiel von zwei solchergestalt nebeneinander einherschreitenden harmonischen Noten Zff. 112[a], welches ungleich widriger klingt, als dieselbe Harmonieenfolge in Zff. 112[b], wo solche Sekundenparallelen vermieden sind.

Die Fälle worin man in Versuchung gerathen könnte, zwei harmonische Noten also zu führen, kommen übrigens höchst selten vor, zumal überdies gewöhnlich nebenbei noch andere Hindernisse solcher Stimmenführung eintreten, welche wir weiter unten werden ken-

Digitized by Google

nen lernen. (Es müfsten dies nämlich allemal der Grundton und die Septime einer Septimenharmonie sein, deren Ersterer sich wieder zur Grundnote, Leztere aber wieder zur Septime einer anderen Septimenharmonie sich bewegte. Nun aber ist eine solche Harmonieenfolge von zwei Septimenharmonieen nacheinander nicht nur schon an sich keine der Allerhäufigst vorkommenden, (II. §. 470 — 473, und 497, 508, 509, 511, 512) sondern es würde auch die erstерwähnte Weise von Stimmenführung, wo nämlich die erste Septime wieder zu einer zweiten Septime fortschritte, in Ansehung dieser Lezteren die in vielen Fällen nöthige Vorbereitung ausschliefsen, welche wir weiter unten werden kennen lernen.)

Auch Sekundenparallelen zwischen einer harmonischen und einer harmoniefremden Note klingen nicht fliefsend, wie die Vergleichung des Beispiels Zff. 113[a] mit Zff. 113[b], in welchem Lezteren die Sekundenparallelen vermieden sind, beweiset. Ebenso Zff. 114[a] verglichen mit Zff. 114[b] oder [bb]. Doch zeigt das Beispiel Zff. 115, dafs auch solche Fortschreitung, zumal in Mittel- und begleitenden Stimmen, zuweilen vollkommen wolklingend sein kann.

Anmerkung.

Man würde Unrecht thun, die Ursache des Uebelklangs des obigen Beispiels 112[a] grade darin zu suchen, dafs die im dritten Akkorde vorkommende Hauptseptime f beim folgenden Harmonieenschritte aufwärts fortschreitet, indefs das Subsemitonium h auf e springt: indem, wie wir in der Auflösungslehre finden werden, bei ei-

ner Harmonieenfolge wie diese, die Hauptseptime nicht nothwendig abwärts, und das Subsemitonium nicht nothwendig aufwärts zur Tonica schreiten muſs (welches Leztere schon das ganz wolklingende Beispiel 112b beweiſst).

3.) *Terzenparallelen.*

§. 656.

Terzenparallelen sind an sich durchaus untadelhaft, es seien nun groſse, oder kleine Terzen, oder groſse oder kleine nacheinander, sowol zwischen harmonischen, als harmoniefremden Tönen, sowol bei stufenweis gehender, als bei springender Bewegung, sowol auf- als absteigend, sowol in äuſseren, als in Mittelstimmen. Hier einige Beispiele, wo die Klammern die Terzenparallelen bemerklich machen, Zff. 116–121. Auch Zff. 68a Takt 8, 9, Zff. 109 Takt 1, 2, 3.

Insbesondere ist die Terzenfortschreitung grade die allernatürlichste und flieſsendste Fortschreitungsart zweier mit Durchgängen durchflochtener Stimmen, und diejenige, welche dem Gehör am allerleichtesten eingeht, am leichtesten zu verstehen ist, und deshalb auch äuſserst häufig, ja — nur allzuhäufig, gebraucht und dadurch wirklich am Ende zuweilen platt und langweilig, und statt flieſsend gar wässerig wird.

§. 657.

Die alten Tonlehrer hatten den Glauben, die Parallelfolge zweier groſsen Terzen klinge übel, wuſsten auch die gelehrtesten Gründe anzuführen, warum solche Fortschreitung, wel-

Digitized by Google

che sie ein Mi contra Fa nannten, unmöglich erlaubt werden könne, brachten, zu dessen mehrer Bekräftigung, ihren Schülern sorgfältig den Versikel bei:

„Mi contra Fa
„Est diabolus in Musica"

und sahen solche Terzenparallelen auch wol als eine Gattung von Querstand an, (wie wir in der Anmerkung nach §. 646. gesehen) indeſs Vogler (S. 62 seines Handbuchs der Harmonielehre) sie ekelhafte ohrendurchschneidende Fehler gegen die Harmonabilität schilt. Zum Glük haben indessen wir keine Ursache, uns in diese gelehrten Namen und Gründe zu vertiefen, indem wenigstens unsere heutigen Ohren in solchen Terzenfolgen nichts Gehörwidriges empfinden, wie die im vorigen §. angeführten Beispiele zeigen.

Freilich klingt gar mancher Saz, worin zwei Stimmen sich in groſsen Terzenparallelen bewegen, übel, oder mit andern Worten, man findet manchen übelklingenden Saz, worin groſse Terzenparallelen vorkommen, z. B. Zff. 122[a]; allein daraus folgt ja nicht, daſs die Terzenparallelen die Ursache des Uebelklingens seien: denn sonst müſste eben dieser Saz, wenn man ihn so verändert, daſs die Terzenparallelen hinwegfallen, wie Zff. 122[b], aufhören übel zu klingen; welches aber, wie man wol hört, nicht der Fall ist: Beweis genug, daſs nicht die Terzenparallelen Ursache des Uebelklanges von Zff. 122[a] gewesen sein konnten. Diese Ursache scheint vielmehr in dem wenig- oder nichtssagenden mehrmaligen Aufeinanderfolgen zweier Nebenharmonieen: III-II-III-II-III, zu liegen. Vergl. II. Bd. Seite 114, und §. 408 und 415.

4.) *Quartenparallelen.*

§. 658.

Weit minder als Terzenparallelen, sind Quartenparallelen dem Gehöre eingehend.

Am übelsten nehmen sich zwei Stimmen aus, welche allein in Quartenparallelen einherschreiten, Zff. 123. Der Grund, warum solche Quarten dem Gehöre gar unharmonisch und nichtssagend klingen, liegt aber grofsentheils auch darin, weil das Gehör aus solchen Gängen entweder nicht errathen kann, welche Harmonieen solchen Zusammenklängen zu Grunde liegen, oder aber sich dieselben als eine Folge von Akkorden sämtlich in zweiter Verwechslung, und sämtlich mit ausgelassener Terz (§. 163) denken mufs.

Aber auch in mehr als zweistimmigem Saze sind Quartenparallelen dem Gehöre nicht besonders eingängig; und auch hier wieder am wenigsten alsdann, wenn die eine dieser Parallelstimmen der Bafs ist, weil auch hier das Gehör meist eine Reihe von Akkorden in zweiter Verwechslung vernimmt, 124 u. 125.

Zuweilen hört man jedoch eine Stimme in Quartenparallelen mit dem Basse einherschreiten, ohne eine üble Wirkung davon zu vernehmen, wie z. B. in Zff. 126[a]; allein dies ist nur in so fern der Fall, als das Gehör, die Quarten, welche das Auge hier sieht, dadurch entschuldigt, dafs es sich die Unterstimme als eine brechende Stimme, und solchen dreistimmigen Saz als einen vierstimmigen Saz wie Zff. 126[b] vorstellt.

Auch in Mittelstimmen sind Quartenparallelen dem Gehöre nicht besonders angenehm, wie denn z. B. Zff. 127, wo bei [a] und [b] die

Digitized by Google

1te und 2te Stimme, und bei zwei Mittelstimmen in Quartenentfernung nebeneinander einherschreiten, minder angenehm klingt, als Zff. 128, wo solche Parallelen vermieden sind; und vielleicht klingen die im 1ten Bande Seite 169 angeführten zwei ersten Akkorde hauptsächlich darum dem Gehöre minder fließend als die folgenden, weil bei Ersteren die zwei Mittelstimmen in reinen Quarten nebeneinander herschreiten, welche aber bei Lezteren vermieden sind.

§. 659.

Ausserdem aber giebt es insbesondere noch eine eigene Art, in welcher Quartenparallelen durchaus fließend klingen, nämlich wenn mehrere Zusammenklänge in der Gestalt von Sextenakkorden (I Bd. §. 154) aufeinanderfolgen; zumal in stufenweiser (nicht sprungweiser) Bewegung. Zff. 9, 64, 77, 98^b, 123^b, auch Seite 113 des II. B. Zff. 19.

§. 660.

Durchgehende Quartenparallelen sind noch seltener brauchbar. Zff. 129, 130^a, 131^a, 132^a u. ^aa. Nur wieder in der ebenerwahnten Terzsextenlage klingen solche Quarten angenehm reizend. 130^b, 131^b und 132^b, auch II. Bd. Seite 17, Seite 113 Zff. 18.

Mehrere Beispiele solcher, bald als durchgehend, bald auch als harmonisch zu betrachtenden Quarten, findet man in Zff. 23, 38, 43; auch I. Bd. S. 154; II. Bd. S. 11 Zff. 2 u. 9, S. 107, S. 108 Zff. 8, S. 111 u. 112 u. a. m.

5.) *Quintenparallelen.*

§. 661.

Quintenparallelen klingen gewöhnlich übel, und nur selten ist es von guter Wirkung zwei Stimmen in Quintenentfernung nebeneinander herschreiten zu lassen, oder, wie die Tonsezer es zu nennen pflegen: zwei Quinten in grader Bewegung nacheinander zu sezen.

Das Verbot solcher Quintenparallelen, welche man auch gewöhnlich verbotene Quinten, verbotene Quintenfolgen oder Quintenfortschreitungen, zu nennen pflegt, hat in der Tonsazlehre grofse Celebrität erlangt, und nicht selten hat man den ganzen Werth oder Unwerth eines Tonwerkes nach der mehr oder weniger gewissenhaften Beobachtung dieses Verbotes beurtheilt, so dafs man glauben sollte, die ganze Tonsazlehre bestehe nur in dem Gebote, solche Parallelen zu vermeiden. Eben darum haben die Tonlehrer dieses Kapitel der Theorie denn auch jederzeit mit vorzüglicher Ausführlichkeit ausgebildet, und es unter Anderem sogar auf mehrere melodische Fortschreitungen ausgedehnt, welche nur mehr oder weniger uneigentlich Quintenparallelen heifsen können, und unter dem Namen verdekte Quinten vorkommen.

Um denn nun doch auch unserseits diesen berühmten Kapitel gebührende Ehre anzuthun, wollen auch wir uns anschiken, dasselbe mit einiger Ausführlichkeit zu durchforschen.

§. 662.

Wir wollen daher

a.) erst die verschiedenen Arten von wirklichen oder eigentlichen, und dann

auch die **uneigentlichen** Quintenparallelen, d. h. diejenigen Fortschreitungen, **aufsuchen** und **kennen lernen**, welche, obgleich sie eigentlich keine Quintenparallelen bilden, doch einige nähere oder entferntere Aehnlichkeit damit haben, und deshalb, als gleichsam verdekte Quintenparallelen, mit in diese Kathegorie gezogen zu werden pflegen: und demnächst

b.) **über den Werth oder Unwerth** solcher Bewegungsart, über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der verschiedenen Arten solcher eigentlichen, oder mehr oder weniger uneigentlichen Quartenparallelen, uns zu verständigen suchen.

---

a.) Aufzählung der verschiedenen Arten von Quintenparallelen.

[1.] Eigentliche, wirkliche, oder offenbare Quintenparallelen.

§. 663.

Wir betrachten zuerst die **eigentlichen** Quintenparallelen, wo nämlich wirklich zwei um eine Quinte von einander entfernte Stimmen in paralleler Richtung nebeneinander einherschreiten.

Dieses kann nun selbst wieder auf zweierlei verschiedene Art statt finden, nämlich

[a.] entweder in **strengparalleler Richtung**, oder

[b.] in **nicht strengparalleler**,

je nachdem nämlich die Quinten gleichartig sind, wie z. B.

e ... fis d ... g f ... d
A ... H, — G ... c, — H ... Gis,

oder ungleichartig:

f ... g d ... c b ... gis
H ... c, — G ... Fis, — e ... c,

§. 664.

[a.] In strengparalleler Richtung, und zwar

[α.] in der Entfernung von lauter grossen Quinten nebeneinander einherschreitende Stimmen, findet man in Zff. 133[a]; nämlich erst die beiden äusseren Stimmen:

Oberstimme d e a
Bass G A D u. s. w.

dann im dritten Takt

Mittelstimme d e A
Bass G A D u. s. w.

und ebenso im Beispiele 134 die Mittelstimmen, wie dies die von g zu a und von c zu d gezogenen Klammern bemerklich machen.

In Zff. 135 schreiten die beiden Oberstimmen zweimal in eben solchen Parallelen fort, und ebenso in Zff. 136 die unteren Stimmen.

In Zff. 137[a] thuen ebenso die dritte Stimme und der Bass zweimal solche parallele Schritte:

h . . . c . . . h
e . . . f . . . e

Digitized by Google

In Zff. 138[a] bewegt sich, vom 2ten zum 3ten Takte, der Tenor in Quintenentfernung parallel mit der Oberstimme.

In Zff. 139[a] geschehen mehrere ebensolche parallele Stimmenschritte der beiden Oberstimmen.

Dies waren Quintenparallelen zwischen harmonischen Tönen. Nun auch Beispiele, wo durchgehende Töne Quinten gegen harmonische Töne bilden.

In Zff. 140[a] bildet das durchgehende f eine Unterquinte gegen das $\bar{c}$ der Oberstimme, worauf dann in paralleler Bewegung die Quinte g – $\bar{d}$ folgt. Aehnliche Quinten finden sich in Zff. 140[b], 141, 142, 143[a], 144.

Von ähnlicher Art ist auch das in Zff. 145[a,b] ersichtliche Beispiel von lange fortgeführten Reihen solcher Parallelen, welches E. W. Wolf (in s. Musikalischen Unterricht, Dresden, 1788.) anführt, so wie das sehr ähnliche Zff. 146.

In Zff. 147[a] erscheinen Quinten zwischen den durchgehenden Noten unter sich selber.

[b.] In Zff. 148 bis 151 bewegen sich zwei Stimmen ebenfalls in strengparalleler Richtung, aber in der Entfernung von kleinen Quinten. Ebendies ist der Fall in Zff. 92[cc].

§. 665.

[b.] Es können aber zwei Stimmen auch in nicht strengparalleler Richtung in Quintenentfernung nebeneinander einherschrei-

ten, nämlich in Quinten von ungleicher Gröfse, wie in Zff. 152

d es und es d c
G A A G Fis

wo die beiden äufseren Stimmen in Quinten von verschiedener Gröfse nebeneinander fortschreiten.

Fortschreitungen ähnlicher Art kommen in Zff. 92[c], 153[a], [b], 154, 155 vor.

Auch im obigen Beispiele Zff. 137[a] findet man, nebst den bereits §. 664. angemerkten gleichen Quinten, auch noch ungleiche, nämlich zwischen der ersten und 2ten Stimme:

h . . . a . . . h
e . . . dis . . . e

[2.] Uneigentliche oder verdekte Quintenparallelen.

§. 666.

Alles Bisherige waren wirkliche und offenbare Quintenparallelen.

Aufser diesen rechnet man aber, wie schon gesagt, auch noch manche andere Bewegungsarten hieher, welche weniger offenbar, und selbst weniger eigentlich, den Namen parallele Quinten verdienen, und deshalb auch uneigentliche, und zum Theil selbst eingebildete Quintenparallelen heifsen können.

Auch diese wollen wir nunmehr kennen lernen.

Digitized by Google

[a.] Durch Pausen unterbrochene Quintenparallelen.

§. 667.

Unter die verdekten oder uneigentlichen Quintenparallelen gehören fürs Erste diejenigen, welche durch Pausen unterbrochen sind, wie z. B. Zff. 156, 157, woselbst die über die Pausen weglaufenden Klammern die Quintenparallelen verrathen.

Ebenso kann man auch im Beispiele Zff. 158, und, wenn man will, selbst in Zff. 159 reine Quintenparallelen entdeken.

[b.] Brechungsquinten.

§. 668.

Eine andere Art von uneigentlichen Quintenparallelen entsteht zuweilen durch Brechung. In Zff. 160[a] u. [b] entdekt zwar das Auge keine Quintenparallelen: und doch vernimmt das Ohr, wenn es sich den Bafs als eine brechende Stimme, als eine Brechung zweier Stimmen vorstellt, wie bei Zff. 160[c] auch verbotene Quinten zwischen dem Bafs und der zweiten Stimme, indem, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, das Beispiel nur als eine Brechung von Zff. 160[c] oder 136 erscheint; nämlich

$\bar{a}$ . . . . . $\bar{h}$ . . . * . . $\bar{\bar{c}}$

c . . . . . d . . . . . e

(a . . . . . h . . . . . $\bar{c}$)

f . . . . . g . . . . . a

Ebenso entdekt man in Zff. 161 Quinten zwischen Bafs und Mittelstimme. Es klingt quin-

tenmäſsig, obgleich das Auge keine Quintenparallelen bemerkt.

Aehnliche Quinten kann man in den Beispielen 139^{b}, ^{c}, 162^{a}, ^{b}, 163^{a}, ^{b}, 164, 165, 166 aufspüren.

§. 669.

Wir haben so eben gesehen, daſs manche Säze dadurch, daſs man sie als Brechung betrachtet, Quintenparallelen zeigen. Im Gegentheil findet man aber auch in manchem Saz offenbare Quintenparallelen, welche aufhören, Quintenparallelen zu sein, wenn man den Saz als Brechung ansieht.

In dem Saze Zff. 167^{a}, wenn man ihn nur so grade den Noten nach betrachtet, sieht das Auge allerdings offenbare Quinten, wie es die Klammern zeigen: allein die Quintenfolgen verschwinden, wenn man die Oberstimme als eine Brechung von zwei Stimmen wie bei Zff. 167^{b} u. ^{c} ansieht, aus welchem Gesichtspunkte gesehen dann die Oberstimme vom ersten zum zweiten Takte nicht als von $\overline{\overline{f}}$ zu $\overline{\overline{g}}$ schreitend, sondern so angesehen wird, als schritte sie von $\overline{\overline{a}}$ zu $\overline{\overline{g}}$, und eine zweite Stimme von $\overline{\overline{f}}$ zu $\overline{\overline{e}}$; und in dieser Führung der gebrochenen Stimmen liegen dann keine Quintenparallelen. (Vergl. §. 608.) Noch unzweideutiger ist Zff, 167^{d}.

[c.] **Akzentquinten.**

§. 670.

Auch das klingt oft quintenmäſsig, wenn die vorzüglich akzentuirten oder benachdrukten, oder sonst vorzüglich bemerkbaren Töne zweier Stimmen, die

Digitized by Google

minder bedeutenden Töne hinweggedacht, Quinten bilden. In Zff. 169ª heben sich in der Oberstimme die erste und die vierte Note eines jeden Taktes vorzüglich hervor, wogegen die auf leichteren Zeiten vorkommenden Töne merklich schwächer ins Gehör fallen: denkt man sich nun diese minderbedeutenden Noten hinweg, so erscheinen, wie man sieht, Quinten zwischen Oberstimme und Bafs:

$\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ | $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{e}}$

g g | g a

wie in Zff. 169ᵇ.

Ebenso erscheinen in Zff. 170ª, ᵇ, zwei Quinten, wenn man sich die Noten zwischen $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{e}}$ in der Oberstimme hinweg denkt; und so auch in Zff. 171.

Auf ähnliche Art entdekt man auch in Zff. 163ª, in welchem wir §. 668 schon eine verstekte Quinte gefunden hatten, noch eine weitere wieder anders verstekte Quintenparallele, wenn man sich nämlich das beim vierten Achtel nachschlagende $\bar{e}$ des Tenors hinwegdenkt.

Noch merklicher wär es so wie Zff. 163ᵇ, woselbst die nachschlagende verdekende Note noch unbedeutender erscheint, und also die Quinten noch unvollkommener verdekt als bei ª.

Digitized by Google

[d.] Quintenparallelen durch harmoniefremde Töne verdekt.

§. 670.½.

Wieder eine andere Art von verstekten Quinten zwischen zwei harmonischen Tönen sind diejenigen, welche durch dazwischengesezte harmoniefremde Töne verdekt sind, und welche, die harmoniefremde Zwischennote weggedacht, zwei parallele Quinten enthalten, wie in Zff. 138[b], Zff. 172 bis 174, auch 139[d], so wie ebendaselbst unter [c] u. [cc], wo die schon §. 668. entdekten Brechungsquinten durch harmoniefremde Töne noch etwas unmerklicher gemacht werden.

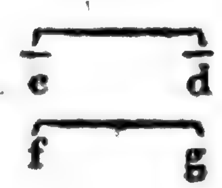
[e.] Ueberspringungsquinten.

§. 671.

Wieder eine andere Gattung von uneigentlichen Quinten sind diejenigen, welche nur durch das Durchkreuzen oder Ueberspringen der Stimmen dem Auge verdekt werden, dem Ohr aber darum nicht weniger offenbar sind; oder — vielleicht besser ausgedrükt: die Bewegung zweier einander durchkreuzenden Stimmen, welche dem Ohr als Quintenparallelen erscheint, wenn es sich die durchkreuzenden Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt. Das Beispiel Zff. 175[a] mag dies erläutern. Wenn hier die erste Stimme von $\bar{c}$ zu g, die zweite aber von f zu $\bar{d}$ schreitet, so ist dieses an sich allerdings keine Parallelbewegung, also auch gewiſs keine Quintenparallele. Sieht man aber darauf, welche Töne, welche Zusammenklänge das Ohr vernimmt, so sind es

Digitized by Google

doch nun einmal keine andere, als: erst [f $\overline{c}$] und hernach [g $\overline{d}$], wobei freilich die eine Stimme beim ersten Akkorde den höheren Ton, beim zweiten aber den tieferen angiebt, indeſs die zweite Stimme umgekehrt beim ersten Akkorde die tiefste Note hat, von da aber beim Harmonieenschritte über die erste Stimme hinaus, auf die höchste Note des zweiten Akkordes springt: allein es kann auch gar wol geschehen, daſs das Gehör solches Ueberspringen der Stimmen nicht bemerkt, oder davon keine Notiz nimmt (§. 581) und, statt die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen getreulich zu verfolgen, dieselben etwa verwechselt, und folglich die Sache vielmehr kurzweg so versteht, als gebe ebendieselbe Stimme, welche beim ersten Akkorde die höchste Note $\overline{c}$ angab, auch beim zweiten Akkorde den höheren Ton $\overline{d}$ an, und ebenso die zweite Stimme die beiden tieferen Töne f und g; und bei solcher Art die Sache anzusehen, würde also das Gehör das besagte Beispiel freilich so vernehmen und auslegen, als hieſse es so wie Zff. 175[b],



und folglich die Sache so verstehen, als schritten zwei Stimmen in Quintenparallelen nebeneinander her, was zwar an sich der Fall in der That nicht ist, aber dem Gehöre doch zu sein scheint, welches also Quintenparallelen zu vernehmen glaubt, und empfindet, obgleich, genauer betrachtet, eigentlich keine solche vorhanden sind.

Digitized by Google

Ob und wann in solchen Fällen das Gehör sich die Sache auf die gute oder böse Seite auslegen werde, dies hängt gröfstentheils von den eben erwähnten, schon §. 581 näher entwikelten Umständen ab.

Ein ähnliches Beispiel führt Kirnberger in seiner Kunst des reinen Sazes I. Bd. S. 149 an, nämlich Zff. 176ᵃ, welcher Saz, wenn man von dem Ueberspringen der beiden Oberstimmen absieht, dem Gehöre allerdings so klingt, als ob die zweite Stimme sich immer in Quintenentfernung mit dem Basse parallel bewegte, wie dies in Zff. 176ᵇ dargestellt ist.

Auch dieser Saz wird also dem Gehöre quintenmäfsig klingen, und vorzüglich, wenn beide Oberstimmen, wie hier, von gleichen Instrumenten, z. B. von einer ersten und zweiten Violine, und etwa gar jede Note abgestofsen, vorgetragen werden; wo denn das Ohr freilich keine Ursache hat, die oberste Note des zweiten Akkordes einer anderen Stimme als derjenigen zuzuschreiben, welche auch die höchste Note des ersten Akkordes angegeben hatte, und also wenig auf den Unterschied achten wird, ob die erste Violine, welche erst das $\overline{\overline{c}}$ angab, beim zweiten Akkorde das $\overline{a}$ der oberen Zeile, oder das $\overline{\overline{d}}$ der zweiten Zeile angiebt, ob dies $\overline{\overline{d}}$ von eben der Violine, welche das $\overline{\overline{c}}$ angab, oder von der anderen angegeben wird, und also leicht Quintenparallelen hören wird, obgleich, der Vertheilung der Stimmen nach, freilich eigentlich keine vorhanden sind.

Bei diesem Beispiele ist übrigens nicht zu übersehen, dafs es nicht dieser Quinten halber allein, sondern, was Kirnberger anzuführen unterläfst, auch noch darum doppelt und drei-

Digitized by Google

fach übel klingt, weil sich darin, aufser diesen Quintenparallelen, auch noch andere Uebelstände befinden, nämlich auch sogenannte verbotene Oktaven (welche wir nun bald ebenfalls werden kennen lernen) und aufserdem auch wenig oder nichtssagende Harmonieenfolgen: I•II•I•V•VI•V, oder: I•II•I•𝔊:I•II•I. (S. II Bd. §. 413.)

Auch das Beispiel Zff. 177ᵃ, ebenfalls von Kirnberger, a. a. O. S. 154 entlehnt, erscheint Quintenmäfsig, wenn das Gehör, wie leicht geschehen kann, die Fäden der sich durchkreuzenden Mittelstimmen verwechselt, wie bei 177ᵇ.

Ebenso kann man in dem schon mehr angeführten Beispiele Zff. 5ᵃ, ᶜ, ᵈ, ᵉ, wenn man sich den Gang der einander überspringenden Stimmen hinwegdenken will, auch zwei parallele Quinten entdekken, wie Zff. 5ᵇ zeigt.

§. 672.

So wie in den bisher angeführten Beispielen, sich Quintenparallelen äufsern, wenn man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend denkt; so findet man auch Beispiele, wo zwei Stimmen in der That in offenbaren Quintenparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdekt werden, dafs das Ohr die Quinten kaum — oder auch wol gar nicht bemerkt. So schreitet in Zff. 178ᵃ die Mittelstimme an sich freilich in Quinten gegen den Bafs einher: allein die Oberstimme welche die Mittlere durchkreuzt, giebt der Sache

das Ansehen, als verhalte sie sich so wie bei Zff. 178[b].

[f.] Einschiebungsquinten.

§. 673.

Auch das rechnen die Theoristen in die Klasse verdekter, oder, wie Vogler sie nennt: verkappter Quintenfortschreitungen, wenn zwei Stimmen welche in nicht paralleler, aber doch grader Bewegung miteinander fortschreiten, auch nur Ein mal eine Quinte gegeneinander bilden, oder mit anderen Worten, sie rechnen hieher nicht blos, wie bisher erwähnt, zwei Quinten in grader Bewegung, sondern sogar auch jede in grader Bewegung vorkommende einzelne Quinte.

Sie sagen nämlich: wenn, wie in Zff. 179[a], die Oberstimme von g zu a schreitet, indeſs die Untere von H zu d springt, so könnte diese Leztere, anstatt von H zu d zu springen, auch wol stufenweis dahin nicht springen, sondern durch die dazwischenliegenden Stufentöne, also von H zu c, und von da zu d schreiten, wie bei 179[b]: alsdann wär aber der Schritt von c zu d, indeſs die Oberstimme von g zu a schritte, eine Quintenparallele,

179[a])	g . . . . a	b) g . . . . . a
	H . . . . d	H . . (c) . . d

und weil nun in solchem Saze, wenn er anders wäre, als er ist, eine Quintenparallele vorkäme, so zählt man denn auch solche Fort-

Digitized by Google

schreitungen mit unter die verdekten, oder, recht zu sagen, eingebildeten Quintenfortschreitungen.

Ebensolche Contrebande liegt auch in Zff. 180^{a}, 181^{a} und 182^{a} verstekt, wie solches in den Beispielen Zff. 180^{b}, 181^{b} u. 182^{b} entlarvt zu sehen ist, nämlich:

h a | g a
g (f e) d | G (A H c) d

a (h c) d
Fis G

Auch in dem Beispiele Zff. 183 (vergl. II. Bd. S. 231) verräth die Klammer eine solche verdekte Quintenfortschreitung zwischen der 4ten Stimme und dem Bafs:

es as
es des

so wie 184 zwischen Sopran und Bafs.

Ich bezeichne diese Gattung von uneigentlichen oder verdekten Quintenparallelen mit dem Namen **Einschiebungsquinten**, aus dem Grunde, weil, wie man wol sieht, solche Fortschreitungen nur in so fern Quintenparallelen sind, als man in die eine Stimme einen Ton in Gedanken **einschiebt**, (z. B. in Zff. 179 den Ton c, in Zff. 180 die Töne f und e, und in Zff. 181 die Töne A H und c.)

Uebrigens mufs ich bemerken, dafs in den Lehrbüchern unter dem Namen verdekte Quinten nicht selten **grade diese Gattung vorzugsweis** verstanden zu werden pflegt.

Digitized

§. 674.

Wenn man übrigens, wie hier geschieht, jeden graden Schritt zu einer Quinte hin für verdächtig erklärt, so müſste man, um konsequent zu sein, auch in Ansehung der graden Bewegung, von einer Quinte hinweg ein Gleiches finden, wie z. B. in Zff. 185 und 186.

185ᵃ) a g / d (c) H   ᵇ) a h / d (e f) g

ᶜ) a g / d (c H A) G

186ᵃ) g (f) e / c b   ᵇ) d (e f) g / g b

ᶜ) a h / d (c f) g

und Hr. Mus. Dir. Schicht, aus dessen Grundregeln der Harmonie ich die drei lezten Beispiele Zff. 186 entlehne, ist allerdings konsequenter als andere Schriftsteller, welche diese leztere Art von Einschiebequinten gänzlich übersehen haben. Aehnliche verdekte Quinten dieser leztern Art, lassen sich auf solchen Wege denn auch noch in Menge entdekken, z. B. in Zff. 184 gleich vom ersten zum zweiten Viertel des ersten Taktes zwischen den äusseren Stimmen ganz die oben Zff. 186ᶜ bemerkte Quinte, dann eine eben solche von

der vorlezten zur lezten Note, zwischen Bafs und Mittelstimme.

---

[g] Gegenbewegungsquinten.

§. 675.

Noch eine andere Art von uneigentlichen Quintenparallelen sind die sogenannten „Quinten in der Gegenbewegung."

In Zff. 187[a] bewegt sich die Oberstimme von $\overline{d}$ zu $\overline{e}$, indefs der Bafs von g zu A schreitet; da nun aber der Ton g das Ebenbild des Tones G ist, (I. B. §. 21) so ist diese Führung des Basses nicht viel anders, als wenn er von g zu a, oder von G zu A schritte, (etwa wie bei [b] oder [c]) welches G...A dann eine Quintenparallele gegen die Oberstimme $\overline{d}$...$\overline{e}$ wäre. Auf ähnliche Art entdekt man in demselben Beispiele die übrigen in der Gegenbewegung verborgen liegenden Quinten:

187.) $\overline{d}$ $\overline{e}$ a $\overline{d}$ h
g A d G e

und aus solchem Gesichtspunkte betrachtet, ist dieser Saz nicht eben viel anders, als der obenangeführte Zff. 133[a].

Eben solche Quinten findet man in Zff. 188

---

3) *Weiterer Ueberblik.*

§. 676.

Wir haben nun bis hierher freilich mit ziemlicher Ausführlichkeit betrachtet, wie,

durch verschiedene Arten zwei Stimmen zu führen, und die dadurch entstehende mehr oder weniger sichtbar parallele Stellung der Noten, verschiedene Arten von Quintenparallelen entstehen. Man wird aber leicht erkennen, dafs diese Klassifikation der verschiedenen Gattungen noch bei weitem nicht vollständig ist, denn wir haben bei dieser Eintheilung überall blos auf die zwischen den zwei fortschreitenden Stimmen liegenden Intervalle, blos auf die Bewegung der Stimmen, gesehen, (und also gleichsam nur den dinamischen Eintheilungsgrund aufgefafst) nicht aber auch zugleich Rüksicht genommen auf die verschiedenen bei solcher Stimmenbewegung zu Grunde liegen könnenden Harmonieen und Harmonieenfolgen, nicht auf die, begreiflich, doch höchst wichtige Verschiedenheit welche darin liegt, ob die Quintenbewegung während des Liegenbleibens einer und derselben Harmonie geschieht, wie in den obigen Beispielen Zff. 147[a], 150, 151, 154; — oder aber im Augenblik eines Harmonieenschrittes; — und zwar entweder eines leitereigenen Harmonieenschrittes, wie bei Zff. 133[a], 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145[a], 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160 bis 174, 176, 184, u. a. m.; oder eines mehr, oder weniger, ganz oder halb ausweichenden, wie bei Zff. 144. 148, 159, 183, 186[aa], „, 190, 191, 192, 193; und zwar wieder von welcher Harmonie zu welcher Harmonie welcher neuen, mehr oder weniger entfernten Tonart, und von welchem Intervalle dieser oder jener Harmonie, zu welchem Intervalle welcher folgenden Harmonie, unter welchen mehr oder weniger begünstigenden Umständen, oder unter welchen meh-

reren oder wenigeren zusammentreffenden Kombinationen dieser und jener unter all den eben angedeuteten oder anderen Umständen, u. s. w. Ja, auch darauf, ob die Quintenfortschreitung aufwärts oder abwärts, schrittweis oder sprungweis geschehe, (was doch auch ein blos dinamischer Eintheilungsgrund wäre) hätte mit Recht wieder eine eigene Eintheilung gegründet werden können; u. s. w.

Aus diesem Standpunkte das Feld überschauend, sieht man wol, dafs, wollte man auch nach diesen und noch anderen Eintheilungsgründen, die verschiedenen Arten vorkommen könnender Quintenparallelen ebenfalls eigens klassifiziren, man nicht sobald zu Ende gelangen würde.

Ich sehe mich also freilich auch hier wieder genöthigt, mich auf den bisher ausgeführten Eintheilungsgrund zu beschränken, und auch hier wieder auf die grofse Ausdehnung des Feldes nur hinzudeuten, ohne es Schritt für Schritt auch nur vermessen, noch weniger aber vollständig durchforschen zu können.

---

b.) Werth oder Unwerth der parallelen Quintenfortschreitung zweier Stimmen.

§. 677.

Nachdem wir von §. 663 bis hieher die verschiedenen Gattungen von wirklichen und eingebildeten oder verdekten Quintenparallelfortschreitungen überschauen gelernt, kommt nun die Reihe an die Beachtung ihres Werthes oder Unwerthes.

Es herrscht in diesem Stük ein schroffer Widerspruch zwischen den älteren Tonlehrern, und den Tonkünstlern unserer neueren Zeit. Jene vermieden mit der ängstlichsten Sorgfalt alles Quintenmäſsige, entsezten sich, und bekamen Ohrenweh, sobald sich auch nur der entfernteste Schatten einer verbotenen Quintenfortschreitung irgendwo spüren lieſs. — Diese hingegen rühmen sich genialer Aufklärung, und gerechter Verachtung verjährten pedantischen Vorurtheils, indem sie das ganze alte Quintenverbot als unnüzen pedantischen Quark und Schulstaub verwerfen und verlachen.

Betrachtet man die Sache aus einem nicht allzubeschränkten Gesichtspunkte, so sieht man freilich wol, daſs auch hier wieder das allgemeine Verbot ebenso unrichtig und ungegründet sein muſs, als die unbedingte Verachtung desselben.

Schon die Verschiedenheit der Gattungen und Arten, wie solche Parallelen vorkommen können, deren jede von der Anderen so wesentlich verschieden ist, und welche wir, der groſsen Reichhaltigkeit halber, nicht einmal erschöpfend aufzählen, viel weniger umständlich betrachten konnten — schon diese wesentliche Verschiedenheit der ungeheuer vielen möglichen Fälle, ist Beweis genug, daſs sich, auch hier wieder, weder mit allgemeinen Verboten, noch mit allgemeiner Lossagung vom Verbote, durchkommen läſst. Jeder, dessen Gehör nicht ganz ungebildet ist, wird bei Durchgehung der sämmtlichen bisher angeführten Beispiele wol fühlen, daſs mehrere derselben wirklich höchst unangenehm, manche andere aber durchaus n i c h t *übel*

klingen, daſs also beide Partheien — sowol die alten Ultra, als die neuen Radikalen, und sogenannten Liberalen, jede in ihrer Art irret und zu weit geht, und zwar offenbar hauptsächlich darum, weil sie, die Sache aus zu beschränktem Gesichtspunkte betrachtend, nicht den ganzen Umfang der Gattung, über welche sie allgemein abzusprechen wagen, vor Augen haben, und daher einen allgemein giltigen Lehrsaz gefunden zu haben meinen, wenn sie finden, daſs er auf das beschränkte Stükchen des Feldes paſst, welches sie eben vor Augen haben.

Wie sehr nun wir unserseits von solcher, nur von Einseitigkeit und Beschränktheit der Ansicht zeugenden allgemeinen Absprechung uns entfernt halten wollen, so wenig vermögen wir es doch auch auf der anderen Seite, jede einzelne Gattung eigens zu betrachten, und dadurch auch dieses Fach zu erschöpfen. Auch hier wieder müssen wir daher, der Natur des Gegenstandes nach, uns mit bloſsen Andeutungen begnügen, welche sich aber von den bisher aufgestellten Lehrsäzen wenigstens dadurch vortheilhaft auszeichnen werden, daſs sie nicht unter der trügerischen Firma allgemeingiltiger Gebote oder Verbote ausgeboten werden.

Unter diesen Beschränkungen also, geben wir folgende Bemerkungen.

[1.] Grundsaz.

§. 678.

Es ist an sich allerdings an dem, daſs die quintenweise Parallelfortschreitung zwei-

er Stimmen dem Gehöre gewöhnlich, und häufig, widrig und unangenehm klingt, wie dies wenigstens unter andern die obigen Beispiele 133ª, 135, 136, 138, 147ª, 152, 154, u. a. m. fühlbar genug beweisen.

Die unangenehme Wirkung solcher Fortschreitung ist aber **nur da** merklich, wenn das Gehör dieselbe auch **bemerken, deutlich erkennen und vernehmen kann.** Je deutlicher und bemerkbarer die quintenweise Parallelbewegung ins Gehör fällt, desto stärker wird es den Uebelstand empfinden, welcher ihm im Gegentheile desto weniger auffallen wird, je verstekter, je weniger bemerkbar, die Quinten sind.

Aus diesem allgemeinen Grundsaze, wenn man ihn auf die verschiedenen Arten, wie Quintenparallelen vorkommen können, anwendet, ergeben sich dann folgende speziellere Resultate.

[2.] Folgen.

[a.] Quinten im vielstimmigen Saze.

§. 679.

Fürs Erste ergiebt sich daraus schon einmal dieses, dafs im **vielstimmigeren Saze** Quintenparallelen unmerklicher, und also minder anstöfsig sind, als im wenigerstimmigen, weil im vielstimmigen Saze das Gehör den Gang jeder einzelnen Stimme nicht so leicht bestimmt zu verfolgen vermag (§. 593), und deshalb auch die quintenmäfsige Parallelbewegung zweier Stimmen leichter überhört. Schon dieser Umstand entschuldigt und recht-

Digitized by Google

fertigt also zum Theil das obige Beispiel, Zff. 183.

Aus demselben Grunde ist auch der Saz Zff. 137[a] nicht merklich übelklingend, so wie auch Zff. 191.

[b.] Quinten in Nebenstimmen.

§. 680.

Eine zweite Folge des aufgestellten Grundsazes ist, daſs Quintenparallelen vorzüglich dann auffallend sind, wenn die beiden äuſseren Stimmen, oder sonst zwei, zumal vor Anderen sich besonders heraushebende Hauptstimmen, (§. 567) sich also bewegen. Z. B. Zff. 133[a], 140, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 182[a b], 184, 187, 190, u. a. m.

Weit minder anstöſsig ist es, wenn nur die Eine Stimme eine solche äuſsere oder Hauptstimme ist, wie in dem bereits mehr angeführten Beispiel Zff. 145[b], 182[c], 183, 192, 193[a]; und am unbedenklichsten dann, wenn solche Parallelen nur zwischen Mittel–, oder blos begleitenden Stimmen unter sich statt finden, wie in Zff, 145[a], 146, 191, 193[b].

Es soll hiemit nicht grade gesagt sein, daſs alle Quintenparallelen, welche nicht zwischen Hauptstimmen vorkommen, allein darum schon nicht übelklingend seien; (wovon schon gleich der 3te und 4te Takt des Beispiels Zff. 133[a] den Gegenbeweis liefert) — sondern nur, daſs solche blos von Neben– oder Mittelstimmen gebildete Quinten weniger auffallend sind, und, wenn noch andere begünstigende oder begütigende Umstände dabei zusammentreffen, durch solche vereinte Beschönigungs–

mittel zuweilen ganz tadelfrei und wolklingend werden können, z. B. in Zff. 183.

[c.] Verdopplungsquinten.

§. 681.

Aus dem schon im vorigen §. angeführten Grunde klingen denn auch diejenigen Quintenparallelen nicht übel, welche, bei blosser Verdopplung der Stimmen in einer höheren oder tieferen Oktave, (§. 587, c.) zwischen der einen Stimme und der Verdopplung der anderen entstehen. So ist z. B. Zff. 157 gar nicht übelklingend, obschon darin die zweite Stimme mit der vierten in offenbaren Quinten einherschreitet; denn die zweite Stimme ist nichts anderes, als eine bloſse Verdopplung der fünften in einer höheren Oktave, (wie denn überhaupt alle drei höhere Stimmen nichs anderes, als Verdopplungen der drei unteren, oder umgekehrt, die unteren als Verdopplungen der oberen anzusehen, jedenfalls also entweder alle drei obere, oder alle drei untere Stimmen, blosse N e b e n s t i m m e n sind.) Man pflegt daher Quintenparallelen d i e s e r Art, zumal in vollstimmigen Instrumentalsäzen, alltäglich und unbedenklich zu sezen.

Von den in eben diesem Beispiel auch zugleich vorkommenden Oktavenparallelen werden wir unten, an seinem Orte, gleichfalls noch einige Erwähnung thun.

Von ähnlicher Art ist 189.

Digitized by Google

[d.] Quinten zwischen harmonischen und nicht harmonischen Tönen.

§. 682.

Ebenfalls als eine Folge des obigen Grundsazes kann man es betrachten, daſs die Quintenparallelen, welche zwischen harmonischen und harmoniefremden Noten statt finden, wie in den Beispielen 114[bh], [c], [d], 140[a], [b], 141, 142, 143[a], 144, 145, 146, minder unangenehm klingen, als dergleichen Parallelen zwischen lauter harmonischen Noten unter sich, wie in 133[a], 138[a], 152, 154, 170, 171, 184, 187, oder zwischen harmoniefremden Tönen unter sich, z. B. Zff. 147[a].

Es scheint nämlich, als ob das Gehör solche, aus so ungleichartigen Bestandtheilen aneinander gereihete Parallelen nicht so bestimmt für solche erkenne und empfinde.

Insbesondere thut eine kurz durchgehende Note, welche mit einer harmonischen Note in paralleler Quintenentfernung einherschreitet, dem Gehöre gewöhnlich nicht wehe, wie z. B. in obigen Säzen 140[b], 141, 142, und 144; das Gehör scheint in diesen Beispielen auf diese harmonisch nicht geltenden und flüchtig vorübergehenden, folglich in jeder Hinsicht wenigbedeutenden Noten, gar nicht zu achten, und sie als gar nicht vorhanden, vielmehr die Sache gleichsam so anzusehen, als hätte in dem Beispiele Zff. 140[a] die Baſsstimme eine punktirte halbe Note c, und schritte von da unmittelbar zu g, oder als hätte im Beispiele Zff. 142 die Oberstimme statt der Achtelnoten nur vier Viertelnoten $\bar{c}$, oder gar eine solche ganze Note, oder als schritte in Zff. 144 die Mittelstimme von $\bar{c}$ unmittelbar zu $\bar{d}$, u. s. w.

Dafs indessen doch auch wieder nicht alle Quinten zwischen lauter harmonischen, oder zwischen lauter harmoniefremden Tönen, unangenehm klingen, sieht man an den Beispielen 148, 155, 158, 159, 183, 186, 188, 193; — auch 151; und selbst Zff. 194[a] könnte man vielleicht nicht ganz schlecht nennen.

[e.] Gleiche und ungleiche Quinten.

§. 683.

Auch das kann man gewissermafsen als eine Folge aus dem mehrangeführten Grundsaze ansehen, dafs zwei Quinten in nicht streng paralleler Bewegung (§. 665) z. B. 114[bb], [c], [d], 153[a], [b], zuweilen weniger übel klingen, als reine strenge Quintenparallelen, weil nämlich solche Bewegung in der That minder parallel ist, als die strengparallele.

Unsere Theoretiker pflegen in dieser Hinsicht insbesondere den Lehrsaz aufzustellen: eine kleine Quinte nach einer grofsen sei eher zu erlauben, als umgekehrt erst eine kleine und dann eine grofse; also z. B.

g f			f g	
c H	eher als		H c	

allein sie haben, indem sie solche allgemeine Regel aufstellen, dabei, wie man aus den von ihnen angeführten Beispielen sieht, wieder nur einen einzelnen Fall vor Augen, nämlich die freilich wahre einzelne Bemerkung, dafs Zff. 153[a] allerdings weit übler klingt, als Zff. 153[b], wovon aber der Grund hauptsächlich darin liegt, dafs ersteres Beispiel auch zugleich eine, wie

wir nun bald auch werden erkennen lernen, minder naturgemäſse Fortschreitung der Septime $\bar{c}$ enthält, und daſs grade solche Quinten, wie die bei Zff. 153[b], wobei die eine Stimme stufenweis von der eigentlichen Quinte des tonischen Akkordes zur Septime der Dominantenharmonie, die andere aber von der tonischen Note zum Unterhalbenton herabsteigt, dem Gehöre nun eben nicht merklich unangenehm auffallen: daſs aber darum nicht jede Folge einer kleinen Quinte auf eine groſse ebenso leidlich klingt, zeigt im obigen Beispiele 152 gleich die Fortschreitung vom ersten zum zweiten Akkorde; so wie im Gegentheil auch Quintenparallelen der entgegengesezten Art nicht immer unangenehme Wirkung thuen, wie dies schon Zff. 155 beweiſst.

[f.] Verdekte oder uneigentliche Quinten.

§. 684.

Immer noch aus eben demselben Grunde wird man denn auch ferner abnehmen können, daſs überhaupt alle diejenigen Arten von Quintenparallelen, welche wir unter dem Namen von verdekten oder eingebildeten Quinten kennen gelernt haben, im Durchschnitt genommen, dem Gehöre minder auffallend sein können, als offenbare und wirkliche Quintenfolgen, und zwar immer um desto leidlicher und unverfänglicher, je mehr sie verdekt und verstekt sind, im Gegentheil aber desto miſslicher, je mehr sie sich wirklichen Quintenparallelen nähern, je täuschender sie dem Gehör als solche erscheinen.

Digitized by Google

Wir wollen nun dieses, um es uns näher zu entwikkeln, auf die verschiedenen Arten von verdekten Quinten anzuwenden versuchen.

§. 685.

[a.] Unterbrechung durch Pausen.

Es werden fürs Erste die **durch Pausen unterbrochenen Quintenparallen**, welche also nur dadurch als solche erscheinen, dafs man sich die Pausen hinwegdenkt, dem Gehöre schon um dieser unterbrechenden Pausen willen nicht ganz so bestimmt und auffallend als Quintenparallelen erscheinen, als wenn sie wirklich ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, als die Unterbrechung bedeutender, und das Aufeinanderfolgen also weniger unmittelbar ist.

Darum wird denn z. B. in Zff. 158 das Gehör, zumal wenn die Fermate etwas lange gehalten wird, die Quinten wol kaum zu bemerken vermögen, und noch weniger in Zff. 159 die Quinte zwischen der ersten und Mittelstimme: wol aber die nur durch minder bedeutende Pausen unterbrochenen Quinten in Zff. 156, zumal gegen das Ende des Beispiels. Das Beispiel Zff. 157 bedarf keiner Rechtfertigung durch die kleinen Pausen, sondern ist schon §. 681 gerechtfertigt, und würde, wenn auch die Pausen nicht da wären, wie z. B. Zff. 157½ dennoch nicht verbotene Quintenfortschreitung heifsen können.

§. 686.

[b.] Brechungsquinten.

Aus gleichem Grunde können ferner auch solche Quintenparallelen, welche nur dadurch

als solche erscheinen, dafs man sich eine Stimme als Brechung zweier Stimmen vorstellt, wie Zff. 139[b], [c], [cc], u. Zff. 160 bis 166, dem Gehöre gröstentheils nicht so sehr auffallen, als wirkliche Quintenparallelen zweier wirklichen Stimmen. Man kann sich z. B. in Zff. 139[b] zwar allerdings zwei quintenweis nebeneinander fortschreitende Stimmen denken: aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern, so zu sagen, nur eingebildete zwei Stimmen, und folglich solche Quintenparallelen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Parallelen einherschreiten wie in 139[a]. Quintenfortschreitungen solcher Art werden also natürlicher Weise dem Gehöre nur dann auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimme recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier in Quintenparallelen fortschreitenden Stimmen erscheint; und im Gegentheil wird solche Führung einer Stimme viel weniger auffallen, wenn die Stimme dem Gehöre weniger als Brechung zweier Stimmen, denn als nur eine Melodie erscheint. So ist z. B. das obige Beispiel Zff. 165[a] gewifs sehr unbedenklich, indem hier, wie jeder wol fühlt, das Gehör geneigter ist, den Faden der Melodie der Oberstimme als Melodie Einer Stimme zu verfolgen, als sich unter derselben drei parallel nebeneinander einherschreitende Stimmen vorzustellen, wie bei Zff. 165[b].

Auch das Beispiel 166[a] klingt dem Gehöre noch eben gar nicht quintenmäfsig; bei [aaa] hingegen fühlt man bestimmt die Brechung, und somit die Quintenparallelen.

Auf gleiche Art müssen auch diejenigen Quintenparallelen, welche aufhören solche zu sein, wenn man den Saz als Brechung betrachtet (§. 669), jederzeit um so unverfänglicher sein, je bestimmter der Saz als Brechung erscheint, also z. B. in 167[d] noch unzweideutiger als in 167[a].

§. 687.

[c.] Akzentquinten.

Ebenso klingen diejenigen Quintenparallelen, die man sich nur dadurch gleichsam einbildet, daſs man sich nur die vorzüglich benachdrukten Noten als allein vorhanden denkt, die übrigen aber gleichsam als gar nicht vorhanden nicht in Anschlag bringt, (§. 670) dem Gehör auch nur dann merklich anstöſsig, wenn solche vorzüglich akzentuirte Noten sich sehr vorstechend hervorheben, und die übrigen Töne sehr in Schatten zurüktreten. Darum bemerkten wir schon S. 113 unten, daſs in Zff. 163[b] die Fortschreitung vom zweiten zum dritten Viertel quintenmäſsiger klinge, als in 163[a]; und aus gleichem Grunde ist die verstekte Quintenparallele in 171[b] bemerkbarer als in 171[a].

§. 688.

[b.] Durch harmoniefremde Noten verdekte Quinten.

Auch diejenigen Quintenparallelen, welche durch zwischeneingeschobene harmoniefremde Noten maskirt, und gleichsam aus der wahrhaft parallelen Richtung herausgeschoben werden, (§. 670) sind allemal minder auffallend als offenbare Quinten. Darum ist 138[b] allemal minder anstöſsig als 138[a];

Digitized by Google

139 [c] u. [d] noch weniger als 139[b]; 174 weniger als 174[b]; u. s. w.

§. 689.

[e.] Ueberspringungsquinten.

Aus eben demselben Grunde sind ferner auch solche Quintenparallelen, welche nur dadurch dem Gehör als solche erscheinen, dafs es das durchkreuzen zweier Stimmen nicht bemerkt und ihren Faden verwechselt (§. 671), auch nur in solchen Säzen merklich anstöfsig, wo das Gehör die kreuzenden Fäden leicht verwechseln kann. Sobald hingegen die Fäden der kreuzenden Stimmen sich deutlich genug herausheben und unterscheiden, so sind solche Quintenfolgen, (welche man sich nur dann als Quintenfolgen vorstellen kann, wenn man sich die kreuzenden Stimmen als nicht kreuzend vorstellt), auch keine fühlbar übelklingenden Quintenfolgen mehr. So wird z. B. der Zff. 5[a] vorgestellte Saz, obgleich er, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, wie bei 5[b], ohne den Faden der Stimmen zu beachten, parallele Quinten darstellt, doch nicht wol als fehlerhafte und übelklingende Quintenparallele zu betrachten sein; und noch weniger unter den Gestalten und Bedingungen, welche unter Zff. 5[c], [d], [e] vorkommen. Vergl. §. 581.

Und im Gegentheile sind Quinten, welche durch das Ueberschreiten einer Stimme verdekt, welche also nur dann keine Quintenparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander nicht durchkreuzend denkt (§. 672) welche aber, sobald man das Durchkreuzen bemerkt, fühlbar als Quintenparallelen hervor-

Digitized by Google

treten, z. B. Zff. 178, diese Quinten, sage ich, sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der einander durchkreuzenden Stimmen sich von einander unterscheiden, je bemerkbarer das Ueberspringen der Stimmen ist. Darum würde z. B. der ebenerwähnte Saz 178, wenn die Oberstimme etwa von einer Violine, die beiden Unterstimmen aber von Blasinstrumenten vorgetragen würden, bestimmt wie bei a klingen, und also die Quinten zwischen Baſs und Mittelstimme sehr bemerklich sein: weit weniger aber, wenn etwa die beiden Oberstimmen auf zwei Violinen, oder gar auf dem Pianoforte angeschlagen würden, in welchem Falle man ihn weit eher so wie bei b vernehmen würde.

§. 690.

[f.] Einschiebungsquinten.

Auch bloſse Einschiebequinten (§. 673.) können — begreiflicher Weise — dem Gehöre nicht eben so miſsfällig klingen, wie wirkliche Quintenparallelen, aus dem sehr natürlichen Grunde, weil es in der That keine Quintenparallelen sind, und das Quintenmäſsige solcher Fortschreitungen blos in der Einbildung liegt. Es ist daher zwar in der That wahr, daſs auch solche gewissermaſsen fingirte, bloſs in der Einbildung liegende Quinten, zuweilen wirklich unangenehm klingen, z. B. in Zff. 182b, wo sie in den äuſseren Stimmen, (nicht wie bei 182c in einer Mittelstimme) liegen, oder auch in Zff. 184: allein eben so gewiſs ist es, daſs ein gesundes Gehör gegen Stellen wie Zff. 179, 180, 181, 182c, 183, oder gar wie 185 u. 186, nichts einzuwenden haben wird;

und es ist arg, dafs Hr. Schicht (der oben S. 120 gerühmten Konsequenz zu liebe) in seinem §. 9 meint, die Fortschreitungen 186[a], [b], [c], durch die Etiquetten: „Nicht erlaubt," „Fehlerhaft," und „Nicht gut" signalisiren zu müssen.

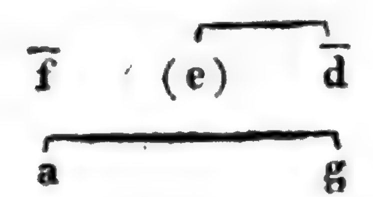
Ueberhaupt herrscht unter den Theoristen auch über die Frage von der Erlaubtheit oder Verbotenheit der Einschiebequinten, wieder auffallender Widerspruch; ohne Zweifel immer wieder nur daher rührend, weil jeder die Erlaubtheit oder Fehlerhaftigkeit, welche er einmal in einem oder einigen Fällen gefunden hat, vermessentlich gleich zu einer allgemeinen Regel für alle Fälle erheben will.

Vogler z. B. in seiner Tonwissenschaft und Tonsezkunst, S. 65, §. 55 der Tonsezkunst, erlaubt verdekte Quinten dieser Art ganz unbedingt; wogegen Henri Montan Berton in seinem Traité die Fortschreitungen Zff. 180 und 181 noch ganz im Ernst als verdekte Quintenfortschreitungen verbietet, indefs er freilich doch auch Säze wie Zff. 137[b] poliment unter der vielbeliebten Firma: «par licence» (mit Ihrer gütigen Erlaubnis) wieder billigt, und zwar als «licence qu'il ne faut se permettre que lorsqu'un grand effet peut la justifier.» Wir lernen also hier, dafs es eine Schönheitsregel giebt, deren Uebertretung von grosser, und folglich von sehr schöner Wirkung sein kann. Hätte er seinen Jüngern doch auch gesagt, wann denn eine solche Regelwidrigkeit einen grand effet mache.

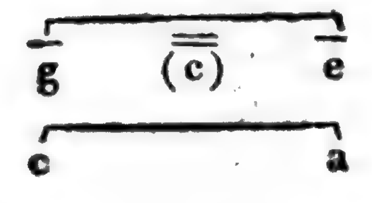
§. 691.

[g] Gegenbewegungsquinten.

Gleichfalls aus dem Seite 126 erwähnten Grunde sind Quinten in der Gegenbewegung (§. 675) gewöhnlich nicht eben so auffallend, als solche in grader Parallelbewegung, und zuweilen wirklich ganz unbedenklich. So hat z. B. die bei Zff. 188 angeführte Stelle aus Figaro wol noch niemands Ohren übel geklungen, obgleich es einem recht haarscharf dressirten Quintenspürhunde vielleicht ein Leichtes wäre, aufserdem auch noch vom 2ten zum 3ten Akkorde verdekte Quinten zwischen der ersten und dritten Stimme zu entdekken,



und zwischen dem 2ten und 3ten Takte wol gar auch noch ein Paar verborgene Quinten in der Gegenbewegung zu wittern:



[g.] Schlufsbemerkung.

§. 692.

Aufser den von §. 677 bis hieher besprochenen verschiedenen Umständen, liefsen sich wol noch eine Menge andere aufzählen, wovon die Erlaubtheit oder Unerlaubtheit einer Quintenparallele manchmal abhängen kann.

Digitized by Google

So kann man im Allgemeinen sagen, dafs das Gehör manche solche Parallelen zuweilen blos darum nicht unangenehm empfindet, weil seine Aufmerksamkeit eben auf etwas anderes gerichtet, und gleichsam von der Parallelbewegung der Stimmen abgelenkt ist. Dies ist namentlich manchmal der Fall bei ausweichenden Harmonieenfolgen. So liegt der Grund, warum z. B. in Zff. 148 die Parallele von zwei kleinen Quinten dem Gehöre nicht übelklingt, vielleicht grofsentheils mit darin, weil durch die Ausweichung die Aufmerksamkeit des Gehöres von der Verfolgung des Fadens der Stimmenführung ab und mehr auf die Verfolgung des Fadens der Modulation hingelenkt wird. Auch in Zff. 92[c] u. [cc], 149, 191, 192, 193 und 195 scheint die ausweichende Modulation günstig mitzuwirken.

Ebenso könnte man vielleicht sagen, dafs in Zff. 194[a] grade die Häufung von drei harmoniefremden Tönen auf einmal, das Gehör so sehr beschäftige, dafs es die Parallelbewegung nicht bemerkt.

All diese, und noch mehrere andere Umstände, welche alle aufzuzählen gewifs zu ermüdend wäre, können dazu beitragen, Quintenparallelen zu beschönigen; und begreiflich ist dies um so mehr der Fall, je mehrere solcher begütigenden Umstände zugleich zusammentreffen, so dafs manche Quintenparallele in der That durchaus auch nicht im entferntesten Grade übelklingend zu nennen ist, z. B. 139[cc], 144, 157, 159, 165, 183, 188, 189, und viele andere, welche sämmtlich hier zu bezeichnen überflüssig wäre.

Ob und *wann* übrigens eine Quintenparallele als *hinreichend beschönigt* und ge-

rechtfertigt angesehen werden könne? darüber lassen sich haarscharfe Bestimmungen, der Natur der Sache nach, nicht geben, und das entscheidende Urtheil muſs der Prüfung des gebildeten musikalischen Ohres vorbehalten bleiben.

Im Ganzen mögte ich indeſs jedem Tonsezer rathen, im Zweifelsfall eine Quintenparallelfortschreitung doch immer lieber zu vermeiden, als sich solche zu erlauben, theils darum, weil, auch wenn sie seinem Ohre — etwa bei der Prüfung am Pianoforte — nicht anstöſsig klingt — ein anderes Ohr unter anderen Umständen vielleicht doch Anstoſs daran findet, — theils auch, weil er sich, selbst durch die in der That vielleicht allerunbedenklichste Quintenfolge, immer wenigstens der Kritik manches affektirt delikaten Pedanten blosgiebt, was man ja doch immer lieber vermeidet.

[3.] Art und Mittel, Quintenparallelen zu vermeiden.

§. 693.

Es bleibt uns, nach allem Bisherigen, nun noch übrig, einige Winke über die Art zu geben, wie man übelklingende Quintenparallelen vermeiden kann.

Gröſstentheils kann dies am leichtesten dadurch geschehen, daſs man die parallel einherschreitenden Stimmen gegeneinander umkehrt, die Obere zur Unteren macht (I. Bd. §. 143.), wodurch die Quintenparallelen in Quartenparallelen verwandelt werden (I. §. 69.), welche Leztere ge-

Digitized by Google

wöhnlich minder unangenehm klingen als Erstere (§. 658 flgg.) So kann man nämlich in dem Beispiel 137[a], die zweifachen Quintenparallelen (§. 664, 665) beseitigen, wenn man der Harmonie die Lage wie bei 137[d] giebt. Ebenso darf, wer den Saz 139[d] durch die dareingeschobenen harmoniefremden Töne für noch nicht hinreichend gebessert hält, nur die beiden Oberstimmen gegeneinander umkehren, wie Zff. 139[e]. Ebenso lassen sich die Quinten in Zff. 133[a], wenigstens zum Theil, füglich in Quarten verwandeln wie bei [b]. Weiter fortgeführt würde freilich solche Lage nicht überall von guter Wirkung sein, aus dem schon §. 659 bemerkten Grunde. Auch dem Beispiele 147[a] würde sich auf diesem Wege nicht helfen lassen, wie aus 147[b], verglichen mit §. 660, zu entnehmen ist, es wäre denn so wie bei [c]. Ebenso würde der Saz 146, wenn man die darin vorkommenden Quinten in Quarten verwandeln wollte, wie bei 146[b], wol nicht viel angenehmer klingen. Das Beispiel 194 hingegen würde in der Lage bei [b] allemal unverdächtiger sein, als bei [a].

§. 694.

Ein anderes Mittel, Quintenparallelen zu vermeiden, besteht darin, daſs man den Gang der einen oder der anderen Stimme ändert. So würde sich der oben Zff. 133[a] dargestellte fehlerhafte Saz dadurch verbessern lassen, daſs man die beiden Unterstimmen etwa so veränderte wie bei [c], oder die oberen Stimmen wie bei [d], oder auch so wie bei [e], [f], wo nebenbei auch ganz andere Harmonieen auftreten.

Digitized by Google

Auf ähnliche Art kann man, sofern man das obige Beispiel 143[a] anstöfsig findet, die Quintenparallele dadurch beseitigen, dafs man es so verändert wie bei [b], [c] oder [d]. Auf gleiche Art lassen Quintenparallelen der Art wie 137[a] sich durch veränderte Führung einer Stimme vermeiden, wie bei [e] bis [m], u. s. w.

Es ist übrigens nicht zu übersehen, dafs auch in den solchergestalt verbesserten Beispielen 143[d] und 137[e] bis [m] sich freilich immer noch wenigstens verborgene Quinten aufspüren lassen, welche aber hier nicht von übler Wirkung sind.

§. 695.

Will oder kann man aber die in den vorigen §§. erwähnten Auskunftsmittel nicht anwenden, so mufs man sich eben begnügen, die Quintenparallelen möglichst entweder zu versteken, oder zu beschönigen, d. h. sie der Aufmerksamkeit des Gehöres möglichst zu entziehen, und die offenbaren Quintenparallelen womöglich in verborgene zu verwandeln, wozu die obigen §§. 666 bis 676 hinlängliche Anleitung an die Hand geben, weshalb es also genügen wird, hier nur einige Beispiele anzuführen.

So kann man z. B. schon aus dem in §. 680 Gesagten abnehmen, dafs der nicht angenehm klingende Saz 182[a] sich dadurch sehr verbessern läfst, dafs man die verdekte Quinte statt in die beiden äufseren Stimmen, vielmehr in eine weniger hervorstechende Mittel- oder sonstige Nebenstimme bringt, und dadurch gleichsam verbirgt (§. 680) wie bei 182[c].

Oft läfst sich die unangenehme Wirkung einer Quintenparallelfortschreitung auch da-

Digitized by Google

durch beseitigen, dafs man sie in minder auffallende blose Brechungsquinten (§. 686) verwandelt. Darum kann der oben unter Zff. 136 vorgestellte, allerdings übelklingende Saz, schon als ziemlich verbessert gelten, wenn man ihn so wie bei 160[a], [b], oder noch besser, wie 162[a], [b] verändert, weshalb denn schon selbst Kirnberger S. 150 und 151 Säze wie der Zff. 162[a], sowie auch den Zff. 163[a], gradezu für tadellos erklärt. Ebenso nimmt sich der Saz 139 in der Gestalt wie bei [b] schon besser aus, als bei [a], und gewifs ganz tadelfrei, wenn man die parallele Richtung der Oberstimmen auch noch durch zwischeneingeflochtene harmoniefremde Töne einigermafsen verschiebt, wie bei [c], [cc], und [d].

So findet auch selbst Kirnberger, I. S. 30, die Quinten bei 138[a] durch die harmoniefremden Noten bei [b] hinreichend verdekt.

Ein Beispiel, wie Quintenparallelen mittels des Uebersteigens der Stimmen nicht sowol verdekt, als vielmehr in blos eingebildete Quinten verwandelt werden können, zeigen die obigen Säze 177[a] und [b], indem die in Lezterem erscheinende Quintenparallele allerdings gewissermafsen verschwindet, wenn man die Stimmen so wie bei [a] kreuzweis fortschreiten läfst, sofern anders die eine Stimme sich von der andern einigermafsen bestimmt unterscheidet (§. 689). Kirnberger giebt dieses Beispiel sogar für ganz unbedenklich.

§. 696.

Lassen sich nun aber auch solche Beschönigungsmittel nicht anwenden, oder reichen sie nicht zu, das Unangenehme der Quintenparallele gänzlich zu heben, so bleibt dann

Digitized by Google

freilich nichts anderes übrig, als den mit solchem Mifsstande behafteten Gedanken ganz aufzugeben, und etwas ganz anderes an dessen Stelle zu sezen.

[4.] Quintenregister auf der Orgel.

§. 697.

Ich kann mir nicht versagen, meine Leser hier gelegenheitlich doch auch noch mit einer eigenen Erscheinung bekannt zu machen, welche bei unsern Orgeln statt zu finden pflegt, und welche die ganze Lehre von Verbotenheit der Quintenparallelen gradezu zu widerlegen und niederzuwerfen scheint.

Es besteht nämlich auf den Orgeln die eigene Einrichtung, dafs, vermöge der daran angebrachten Quintenregister, beim Anschlage einer jeden Taste, aufser dem der Taste eigentümlichen Tone, auch zugleich die grofse Quinte (oder auch Doppelquinte oder Duodezime) desselben mitertönt, so dafs, wenn man z. B. die Tasten G A H c nacheinander anschlägt, aufser dieser Tonreihe, auch diejenigen Töne miterklingen, welche in 196[a] oder [b] durch Punkte dargestellt sind.

Man sieht leicht, dafs dieses Quintenregister also eine unausgesezte Reihe von Quintenparallelen hervorbringt, und wundert sich wol mit Recht, dafs dadurch nicht jederzeit ein unerträglicher Mifsklang entsteht!

Aber noch mehr mufs man sich wundern, wenn man die Sache noch etwas näher betrachtet, und bedenkt, dafs dadurch

Digitized by Google

1.) häufig Töne miterklingen welche gar nicht in die Harmonie passen. So wird z. B., wenn ich den Dreiklang [c G e] anschlage, mit dem Tone c zwar der in die Harmonie passende Ton g mit erklingen: mit dem angeschlagenen G erklingt aber auch $\bar{d}$, welches gar nicht zur Harmonie paſst, und ebenso wird mit dem angeschlagenen Tone e der Ton $\bar{h}$ ertönen. Welcher Miſsklang!

2.) Aber nicht genug! Es werden mitunter auch solche Töne miterklingen welche nicht nur nicht in die Harmonie, sondern gar nicht einmal in die Tonart passen. Man schlage in C-dur den Dominantenakkord *G* oder *G*7 an, so wird mit der zum *G*-Akkorde gehörigen Taste h, auch deren Quinte $\bar{\bar{fis}}$ mitertönen, welcher Ton nicht allein der *G*-Harmonie, sondern selbst der Tonart C-dur gänzlich fremd ist, und überdies gegen das als Septime von *G*7 angeschlagene f♮ gräſslich miſstönend kontrastiren muſs.

3.) **Noch mehr!** Die als Quinten miterklingenden Töne müssen nothwendig auch gegen die bestehende Temperatur kontrastiren, indem die Quintenregister in lauter normalreine (I. §. 294.) Quinten gestimmt werden, so daſs also, bei angeschlagenem G-Akkorde, neben dem angeschlagenen temperirt gestimmten G, das mitklingende normalrein gestimmte g mitgehört wird, also zwei g zu gleicher Zeit, deren Eines um eine Schwebung tiefer ist, als das Andere.

4.) Vollends unbegreiflich wird einem endlich die Sache, wenn man erfährt, daſs es auſser diesen Quintenregistern, auch noch andere Register (Terzenregister, und, in Verbindung mit den Quintenregistern, auch Mix-

turen genannt) giebt, welche zu jedem angeschlagenen Tone auch noch dessen reine große Terz (Doppel- oder Tripelterz) mitertönen machen, wie bei 196ᶜ, so daſs man vermög der Quinten- und Terzenregister z. B. beim Anschlagen der Tasten [G d f h̄] folgende Akkorde zugleich hört [G d̄ h̄], [d ā fis̄̄], [f c̄̄ ā̄] und [h fis̄̄ dis̄̄̄] und also sämtliche in Zff. 197 geschriebene Töne auf einmal. Wahrlich ein ächt satanisches Zusammenklingen:

[G d f h d̄ ā h̄ c̄̄ fis̄̄ fis̄̄ ā̄ dis̄̄̄]

Es ist in der That nicht leicht zu begreifen, wie es kommt, daſs unsere Gehörnerven solche Musik zu ertragen vermögen: und doch lehrt die tägliche Erfahrung, daſs die Terzen und Quintenregister auf der Orgel nicht nur in der That nicht von übler Wirkung sind, sondern Organisten und Orgelbauer sind beinah einstimmig darüber einverstanden, daſs diese Register sogar höchst nüzlich und selbst nothwendig, ja gleichsam unentbehrlich seien, indem sie, wie jene behaupten, sehr wesentlich beitragen, dem Tone des Instruments die erforderliche Schärfe und Kraft zu geben.

Obgleich hier nicht der Ort ist, die Gründe für oder wider die Richtigkeit dieser Meinung auszuführen, (welche in der Folge in der Lehre von Instrumenten und Instrumentation eher ihre geeignete Stelle finden werden) so erlaube ich mir doch einige diesen Gegenstand betreffende Worte.

So viel ist allerdings wahr, daſs Quinten- und Terzenregister nicht widrig klingen, allein nur dann, wenn man dazu so viele andere Register zieht, daſs jene von diesen gänzlich

Digitized by Google

übertönt werden; im Gegentheil aber wird kein hörender Mensch läugnen, daſs sie eine gräſsliche, Ohren- und Gefühlzerreiſsende Wirkung thun, sobald man sie durch nur wenige andere Register oder Stimmen so unvollkommen bedekt, daſs sie noch durchgehört werden können.) Diese Bemerkung, welche beim ersten besten Versuche niemanden entgehen wird, überhebt uns denn nun freilich auf einmal der Mühe, weitere, wer weiſs wie gelehrte Ursachen und Erklärungen aufzusuchen, warum solche Quinten- und Terzenregister unserm Gehöre nicht wehe thun? denn die Frage beantwortet sich solchergestalt kurz und gut dahin; diese Quinten klingen dann freilich nicht übel, wenn man sie nicht hört. Dadurch ist wenigstens soviel entschieden, daſs die Quintenregister auf der Orgel die Lehre von dem Uebelklingen vernehmbarer Quintenparallelen, nicht widerlegen, und Vogler hat daher gut sagen, er getraue sich, ein ganzes vollstimmiges Tonstük hindurch, die Bratschen in reinen Quinten gegen die Baſsstimme einherschreiten zu lassen; (in seinem Handbuch der Harmonielehre, S. 63.) denn er hat allerdings recht, nämlich so lange man die Bratschen nicht durchhört.

Was aber zweitens die Behauptung betrift, daſs solche Register der Orgel besondere Kraft und Schärfe des Tones verleihen, so habe ich mehr als einmal versucht, mich von der Wahrheit dieser Behauptung zu überzeugen; aber beim Anziehen dieser Register, zwar allemal eine Vermehrung des Lärms, nie aber eine Verstärkung des Klanges vernehmen können, welche nicht, meiner Ueberzeugung nach, wenigstens eben so gut, und wol noch viel besser,

durch wenigere andere, die eigentlichen Töne, oder etwa deren Oktaven angebende Register, hätte erzeugt werden können. Ohne Zweifel hat Dr. Cladni ähnliche Erfahrungen gemacht, indem er, in der Anm. zu §. 185 seiner Akustik, recht unbefangen und trocken sagt: „Meines Erachtens taugen alle Mixturregister nichts, indem sie ... mehr das Geräusch „vermehren, als den Klang auf eine angenehme Art verstärken" — Equidem censeo!

---

6) *Sextenparallelen.*

§. 698.

Von Sextenparallelen, welche eigentlich nichts anderes sind, als umgekehrte Terzenparallelen, ist eigentlich eben das zu sagen, was wir oben von Terzen bemerkt haben.

Eine besondere Art von Sextenparallelen sind die Terzsextenreihen der schon §. 659 erwähnten Art, wovon Zff. 198 noch ein weiteres Beispiel enthält.

7.) *Septimenparallelen.*

§. 699.

Ueber Septimenparallelen, wovon sich Beispiele in Zff. 112^c, 113^c, 114^c, ^{d} finden, z. B.

	f	g		d	c
112^c	g	a	113^c	e	d

ist ebenfalls wieder nicht viel Anderes zu sagen, als bereits von Sekundenparallelen gesagt

ist, von welchen lezteren sie eigentlich nur Umkehrungen sind. Indessen klingen Septimen doch oft noch besser als Sekunden, wie die Vergleichung von Zff. 112[c] gegen [a] zeigt; und an manche Arten von Septimenfortschreitungen, z. B. Zff. 92[c], [cc], 149, hat sich unser Gehör schon gleichsam gewöhnt.

8.) *Oktavenparallelen.*

§. 700.

Die Lehre von der Parallelbewegung zweier Stimmen in Oktavenentfernung, haben die Tonlehrer unter den Namen von verbotenen Oktaven wenigstens ebenso berüchtigt gemacht, wie das Quintenverbot. Wir werden es wenigstens etwas kürzer abfertigen, indem wir uns in Manchem auf das über das Quintenverbot Gesagte werden beziehen können.

---

a.) Aufzählung der verschiedenen Arten von Oktavenparallelen.

[1.] Eigentliche, wirkliche oder offenbare Oktavenparallelen.

§. 701.

Auch hier unterscheidet man eigentliche oder offenbare Oktaven von verdekten oder eingebildeten.

Eigentliche oder offenbare findet man z. B. in Zff. 178[aa] zwischen der zweiten und vierten Stimme. In Zff. 189 gehen ebenso die erste und vierte Stimme in Oktavenentfernung parallel nebeneinander einher. Ebenso

in Zff. 198 der Bafs und die dritte Stimme, in Zff. 199 die beiden äufseren Stimmen, in Zff. 201[a] erst die äufseren, dann die beiden oberen. In Zff. 202[a] aus einer Hymne von Vogler, finden sich Oktaven zwischen Sopran und Bafs, und ebenso wird man in der unter Fig. 203 ersichtlichen Stelle aus J. Haydn's „Arianna a Naxos" eine grofse Menge Oktavenparallelen, deren hier nur Eine durch Klammern angezeichnet ist, entdeken können.

[2.] Uneigentliche oder verdekte Oktavenparallelen.

§. 702.

[a.] Durch Pausen getrennte.

Aufser solchen offenbaren Oktaven, empfindet aber das Gehör auch zuweilen welche, wo, dem Anblik der Noten nach, doch keine sind. z. B. wenn man in dem Saze Zff. 200[a] sich die Pausen hinwegdenkt. Auch in dem schon oben angeführten Beispiele Zff. 157 findet man aufser den durch Pausen getrennten Quintenparallelen auch eben solche verborgene Oktavenparallelen, und eben solche finden sich in Zff. 160[c].

a . . . h . . . c
a . . . h . . . c
f . . . g . . . a

§. 703.

[b.] Brechungsoktaven.

Oktavenparallelen durch Brechung findet man, in dem ebenfalls bereits unter Zff.

Digitized by Google

160[a], [b] als gebrochene Quintenparallelen angeführten Beispiele, zwischen der Oberstimme und der zweiten Bafsnote eines jeden Taktes, nämlich;

160[a].)

a			h			c		
f	g	a	g	a	h	a	h	c

Ebensolche verdekte Oktaven erkennt man auch in den ebendaselbst angeführten Beispielen 161, 162, 163; nämlich

161.)

c		h		a	
e	c	d	h	c	a

163.)

a	d	h	e
d		e	

so wie auch in Zff. 204[a] (einem vierstimmigen Gesange im VIIIten Hefte der Breitkopf und Härtelschen Sammlung Haydn'scher Werke, Seite 50) die bei [b] ausgezeichneten Oktavenparallelen.

Auch in Zff. 27 aus dem „Cum sancto" von Hummel's Missa N°. I. (Wien, b. Steiner) findet man, wie die Klammern zeigen, mehrere solcher Oktaven.

Dagegen giebt es auch wieder Säze, welche, blos den Noten nach betrachtet, offenbare Oktavenparallelen zu enthalten scheinen, welche aber aufhören es zu sein, wenn man den Saz als Brechung ansieht.

In dem bereits erwähnten Saze Zff. 201[a], wenn man ihn nur so grade den Noten nach

betrachtet, sieht das Auge freilich offenbare Oktaven: allein die Oktavenfolgen verschwinden, wenn man die Oberstimme als eine Brechung von zweien, wie bei [b] oder [c], ansieht. (Vergl. §. 669.) Noch unzweideutiger wäre es so wie bei [d]. — Ebenso liefse sich Zff. 202[a] als Brechung wie bei [b] ansehen.

§. 704.

[c.] Akzentoktaven.

Ebenso empfindet das Gehör auch oft Oktavenparallelen zwischen den sich durch Nachdruck auszeichnenden Tönen: (Vergl. §. 670) z. B. in Zff. 205[a], [b], [c], [d] und 206 zwischen Bafs und Oberstimme.

§. 705.

[d.] Oktaven durch harmoniefremde Töne verdekt.

Auch kommen Oktavenparallelen zuweilen durch harmoniefremde Töne verdekt vor, z. B. 207. Auch in Zff. 204 empfindet man ausser den bereits §. 703 erwähnten, auch noch andere verborgene Oktaven der äufseren Stimmen:

$$\overline{\overline{d}} \quad \overline{\overline{c}} \quad \overline{\overline{c}} \quad \overline{h}$$
$$c \qquad H$$

welche durch die in der Oberstimme vorgeschobenen harmoniefremden Töne $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{c}}$ nur aus der parallelen Richtung etwas herausgeschoben, dem Gehör aber doch noch fühlbar genug sind, indem solche Führung der äusseren Stimmen wenigstens stark daran erinnert, dafs die Parallelen offenbar wären, wenn

Digitized by Google

man sich die harmoniefremden Töne hinweg dächte, wie bei [c]. Noch merkbarer als bei 204[a] wären die Parallelen bei 204[d] und [e].

Aehnliche, blos durch kurze harmoniefremde Töne unvollkommen verstekte Oktaven findet man in Zff. 208. Durch einen längeren harmoniefremden Ton verdekt, ist die Oktavenparallele bei Zff. 209.

§. 706.

[e.] Ueberspringungsoktaven.

Dafs auch manche durch das Durchkreuzen zweier Stimmen nur unwirksam vermiedene Oktavenparallelen zuweilen als wirkliche Oktaven vernommen werden, ersehen wir ebenfalls aus dem schon unter Zff. 176 angeführten Saze. (Vergl. Seite 116.) Auch in Zff. 210[a], worin in der That keine Stimme parallel mit der andern einherschreitet, kann man doch, wenn man blos die Reihe der oberen Töne gegen die der unteren vergleicht, parallele Oktaven entdeken, wie Zff. 210[b] zeigt.

So wie in diesem Beispiele sich Oktavenparallelen äufsern, wenn man sich die einander durchkreuzenden und überschreitenden Stimmen als nicht durchkreuzend vorstellt; so findet man auch zuweilen, dafs zwei Stimmen in der That in offenbaren Oktavenparallelen einherschreiten, welche aber durch eine dritte Stimme, welche eine der Ersteren durchkreuzt, so verdekt werden, dafs das Gehör die Oktaven kaum, oder auch wol gar nicht bemerkt. So schreitet in 178[aa] die zweite Stimme an sich zwar allerdings, wie schon §. 701 bemerkt, in Oktaven gegen den Bafs einher:

(und überdies auch noch die dritte Stimme in Quinten:) allein die Oberstimme, welche die Mittelstimmen durchkreuzt, giebt der Harmonie das Ansehen, wie bei bb, so dafs man, abgesehen von der überspringenden Bewegung, und das Beispiel blos den Noten nach betrachtend, in demselben weder Quinten noch Oktaven bemerkt.

Ebenso wird in Zff. 202a die oktavenweise Parallelbewegung der Oberstimmen mit dem Basse, dadurch verdekt, dafs lezterer von dem Tenore durchkreuzt wird, wodurch die Sache gewissermafsen das Ansehen gewinnt, als verhalte sie sich so wie bei c.

§. 707.

[f.] Einschiebungsoktaven.

Ebenso wollen die Tonsazlehrer auch, dafs man **nicht einmal eine** Oktave in grader Bewegung sezen soll, und finden daher in Säzen wie Zff. 211a und 212a verdekte Uebertretungen des Oktavenverbotes, indem sie zwischen den Sprung des Basses von d ins G, in Gedanken die Töne c, H und A einschalten, wie bei 211b und 212b. (Vergl. §. 673.) In eben diesem Sinne findet man in Zff. 12 und 13 verdekte Oktaven, welche in lezterem Beispiele durch Klammern ausgezeichnet sind. Ebenso in Zff. 51 im 5ten Takte:

g f es
es (d c b as g) f es

in Zff. 58

h c
G (A H) c

Digitized by Google

in Zff. 68

cis h

fis (e dis cis) H

Auch in Zff. 188 liefse sich vom 5ten zum 6ten Takte eine eben solche verborgene Oktavenfortschreitung entdekken, nämlich

d c

g (f e d) c

und in Zff. 206 vom 2ten zum 3ten Takte, aufser der bereits §. 704 bemerkten Akzentoktave, auch noch eine Einschiebungsoktave:

d es

d B . . es

so wie auch mehrere in Zff. 215. (Vergl. Zff. 185ª.)

Auch hier könnte man übrigens, um recht gelehrt und folgerecht zu sein, wie Seite 120 erwähnt, auch jeden graden Schritt von einer Oktave hinweg für eine verborgene Oktavenparallele erklären, also auch z. B. Zff. 213ª bis ᶜ, und 214; und in der That bezeichnet Hr. Schicht am angeführten Orte die Fortschreitung in Zff. 214 als „nicht erlaubt." (Vergl. Zff. 181.)

§. 708.

[g.] Gegenbewegungsoktaven.

Auch Oktaven in der Gegenbewegung rechnet man unter die verdekten Oktaven, z. B. 199ᵇ u. 200ᵇ.

Digitized by Google

[3.] Weiterer Ueberblik.

§. 709.

Da es indessen auch hier viel zu weit führen würde, diese und ähnliche Gattungen von verdekten Oktaven noch weiter zu verfolgen, so muſs ich auch hier wieder auf das Verdienst der Vollständigkeit verzichten, (vergl. §. 676.) und mich mit noch wenigen Bemerkungen über die Erlaubtheit oder Verbotenheit der Oktavenparallelen begnügen.

---

b.) Werth und Unwerth der Oktavenparallelen.

§. 710.

Im Allgemeinen verhält es sich mit diesen Oktavenparallelen ebenso, wie wir oben Seite 124 flg. bereits von verbotenen Quinten im Allgemeinen erwähnt haben:

[1.] Das oktavenweise Parallelfortschreiten zweier verschiedenen Stimmen thut gewöhnlich und häufig eine widrige und unangenehme Wirkung; wie man dies z. B. an Zff. 199 fühlbar genug bemerken wird.

[2.] Allein aus demselben Grunde, warum Quintenparallelen oftmals weniger, und zuweilen gar nicht unangenehm klingen, (§. 678.) ist dies auch bei Oktaven der Fall. Daher werden

[a.] Oktavenparallelen in vollstimmigen Säzen leichter überhört, (vergl. §. 679.) und

Digitized by Google

[b.] fallen insbesondere in Mittel- oder sonstigen Nebenstimmen weniger auf, als in Hauptstimmen. (Vergl. §. 680)

[c.] Vorzüglich aber sind diejenigen Oktaven ganz und gar untadelhaft, welche, bei blofser Verdopplung einer Stimme in einer höheren oder tieferen Oktave (§. 587, *c*), zwischen dieser Stimme und ihrer Verdopplung entstehen. (Vergl. §. 681) Von dieser Art sind die schon angeführten Beispiele Zff. 5[d],[e], 157, 189, 198, sowie auch die offenbaren Oktaven, welche in Zff. 203 in den beiden ersten Takten der Pianofortebegleitung liegen.

Ebenso kann man z. B. im Orchester, in einer Sinfonie die Stimme der Violinen von einer Flöte um eine Oktave höher mitspielen lassen: die Flöte geht dann freilich unausgesezt in Oktavenentfernung neben der Violinstimme einher; allein da sie selber für nichts anderes, als für eine Verdopplung der Violinstimme gilt, so ist solche Oktavenfortschreitung durchaus unbedenklich. Die Flötenstimme wird nicht für eine eigene, von der Violinstimme verschiedene, sondern nur für eine und dieselbe Stimme, blos in verkleinertem Mafsstabe, gezählt, und so sind es also nicht zwei verschiedene Stimmen, welche sich in Oktaven einherbewegen. Ebenso hört man häufig, und mit der schönsten Wirkung, ein Blasinstrument mit einer Singstimme, oder ein Instrument mit einem Anderen, in Oktaven oder Doppeloktaven einherschreiten.

Ebenso schreitet im Orchester das Violoncell beständig um eine Oktave höher einher, als der an sich selbst um eine Oktave tiefer klingende Violon (so wie häufig auch die Alt-

violen um zwei Oktaven höher und zuweilen auch überdies noch andere Instrumente um mehrere Oktaven höher, worauf wir in der Lehre von der Instrumentation zurükkommen werden, und wovon wir als Beispiel nur den sogenannten Cymbelbafs auf der Orgel anführen wollen), und ungefähr Ebendas ist es, wenn man auf dem Fortepiano mit der linken Hand Oktaven greift, oder auch mit der rechten Hand eine Melodie oder Passage in Oktaven vorträgt. Von ähnlicher Art ist das Beispiel 208, wo die beiden unteren Stimmen, obgleich die Eine nur in Viertelnoten einherschreitet, die andere aber mit durchgehenden Sechszehentelnoten verbrämt dahin rollt, doch im Wesentlichen nur zusammen für Eine verdoppelte Stimme, für eine tiefste Stimme, für die Bafsstimme, gelten wollen. Ebenso sind auch in Zff. 199½, wo die Violoncellstimme mitunter auch durch harmoniefremde Töne fis, gis, ais, verbrämt, in zum Theil ungleichen Oktaven gegen die Violinstimme einherschreitet, beide nur für Eine Bafsstimme zu rechnen, und also auch solche Oktavenparallelen nicht für verbotene zu achten.

Ja, man findet auch ganze Stellen, und zuweilen sogar ganze Tonstükke, worin alle Stimmen in Oktaven miteinander einherschreiten, (vergl. §. 601 S. 35) welche dann ebendarum in gewisser Hinsicht als nur einstimmig anzusehen sind, und auch nicht selten durch das Kunstwort („all' unisono") („im Einklang") bezeichnet werden, obgleich es nicht überall eigentlicher Einklang ist. (§. 599 flg.) Von dieser Art ist der lezte Takt des Beispiels 203, sowie die oben §. 599 erwähnten Beispiele.

Aus ähnlichem Grunde sieht man auch das nicht als verbotene Oktaven an, wenn eine Singstimme, zumal eine Baſssingstimme, in Oktaven gegen die blos begleitende Baſsstimme einherschreitet, z. B. Zff. 216. Selbst hohen Sopranstimmen ist es deshalb unverwehrt, auch einmal in Oktaven mit dem Basse einherzuschreiten, und also gleichsam eine Zeitlang eine verjüngte Baſsstimme vorzustellen, welches vorzüglich bei Endigungen von Phrasen mit der Harmonieenfolge $V_7 \colon I$ oder $V_7 \colon 1$ nicht selten zu geschehen pflegt. Ein Beispiel davon giebt obige Fig. 203.

In allen Fällen dieser Art, wo die zwei oder mehreren in Oktaven miteinander einherschreitenden Stimmen nur für Eine und dieselbe Stimme gelten, ist solches Einherschreiten durchaus unbedenklich, indem es eigentlich nicht zwei verschiedene Stimmen sind, welche so einherschreiten. Nur aber wenn zwei Stimmen, welche als wirklich verschiedene Stimmen gelten, und gelten wollen oder sollen, solchergestalt nebeneinander einherschreiten, nur dann kann von verbotenen Oktaven die Rede sein.

[d] Ueberhaupt sind alle Arten von verdekten Oktaven dem Gehöre nicht eben so auffallend, als wirkliche offenbare Oktavenfolgen, und zwar immer um desto leidlicher und unbedenklicher, je mehr sie verdekt und verborgen sind; im Gegentheil aber desto miſslicher, je mehr sie sich wirklichen Oktavenparallelen nähern, je täuschender sie dem Gehör als wirkliche Oktavenfortschreitungen erscheinen. (Vergl. §. 684.)

[a] So werden denn also die durch Pausen unterbrochenen Oktavenparallelen, welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dafs man sich die Pausen hinwegdenkt, schon um dieser Unterbrechung willen nicht ganz so bestimmt und auffallend als Oktavenparallelen erscheinen, als wenn sie wirklich ununterbrochen wären; und dies in eben dem Grade weniger, je bedeutender die Unterbrechung, je weniger also das Aufeinanderfolgen unmitteltelbar ist. (Vergl. §. 685) Darum wird denn, z. B. in dem Saze Zff. 200, das Gehör die Oktaven vielleicht kaum zu bemerken vermögen.

[b.] Aus gleichem Grunde können ferner auch Oktavenparallelen, welche nur dadurch als solche erscheinen, dafs man sich eine Stimme als **Brechung** zweier Stimmen vorstellt, (§. 703) dem Gehöre gröstentheils minder auffallen, als wirkliche Oktavenparallelen zweier wirklichen Stimmen. (Vergl. §. 686.) So kann man sich im obigen Beispiele Zff. 160ᵃ zwar allerdings zwei oktavenweis nebeneinander einherschreitende Stimmen denken; aber es sind doch nicht zwei wirkliche, sondern so zu sagen nur eingebildete zwei Stimmen, und folglich solche Oktavenparallen nicht so gradezu auffallend und handgreiflich, als wenn zwei wirkliche Stimmen wirklich in solchen Oktavenparallelen einherschritten. Oktavenfortschreitungen solcher Art, werden also natürlicherweise dem Gehöre nur dann als solche auffallen, wenn die Bewegung der brechenden Stimmen recht bestimmt und entschieden als Brechung zweier Stimmen erscheint; und im Gegentheil wird solche Führung einer

Stimme alsdann viel weniger auffallen, wenn dieselbe dem Gehöre weniger als Brechung zweier Stimmen, denn als nur Eine Melodie erscheint. So ist z. B. der Saz Zff. 162[b], was die darin verstekt zu findenden Oktaven betrifft, wirklich sehr unbedenklich, indem hier, wie jeder fühlt, das Gehör geneigter ist, dem Faden der Melodie der Mittelstimme als Melodie Einer Stimme zu folgen, als, sich unter derselben zwei gebrochene Stimmen vorzustellen, deren eine in verbotenen Oktaven gegen die Baſsstimme einhergienge.

Umgekehrt müssen denn auch diejenigen Oktavenparallelen, welche aufhören solche zu sein, wenn man den Saz als Brechung betrachtet, (§. 703) jederzeit um so unbedenklicher sein, je bestimmter der Saz als Brechung erscheint: also z. B. Zff. 201[dd] viel unbedenklicher als Zff. 201[a].

Auf ähnliche Art läſst sich die Oktavenparallele im obigen Beispiele 202[a] dadurch entschuldigen, daſs man die Oberstimme, wie schon §. 703 S. 152 bemerkt, allenfalls als eine Brechung von zwei Stimmen ansehen könnte, wie Zff. 202[b]. (Vergl. §. 686.)

[c.] Ebenso klingen diejenigen Oktavenparallelen, welche man sich nur dadurch als vorhanden vorstellt, daſs man sich nur die vorzüglich ins Gehör fallenden Töne als vorhanden denkt, die übrigen aber, als gleichsam gar nicht vorhanden, nicht in Anschlag bringt, (§. 704) dem Gehör auch nur dann merklich anstöſsig, wenn solche vorzüglich akzentuirte Noten sich sehr vorstechend herausheben, und die übrigen da-

zwischen angeschlagen werdenden Töne gegen dieselben sehr in Schatten zurüktreten. (Vergl. §. 687.) Die in Zff. 206 ist ziemlich fühlbar.

[d.] Auch diejenigen Oktavenparallelen, welche durch zwischeneingeschobene harmoniefremde Töne verdekt, und gleichsam aus der eigentlich parallelen Richtung herausgeschoben werden, (§. 705.) sind allemal weniger auffallend, als offenbare Oktaven. (Vergl. §. 688.) Aus diesem Gesichtspunkte kann man den Saz Zff. 204[a] für entschuldigt ansehen. (Der bei Zff. 208 bedarf solcher Entschuldigung nicht, da er schon §. 710 *c.* gerechtfertigt ist.)

Besonders solche Säze, wie Zff. 204[a] und 209[a], wo, indefs die eine Stimme fortschreitet, die andere noch auf einem andern Tone verweilt, fallen alsdann noch weniger auf, wenn die ersterwähnte Stimme, ohne das Nachfolgen der leztgenannten abzuwarten, gleich wieder weiter schreitet, wie z. B. bei 209[b], welches ebendarum schon besser klingt, als bei [a]. Noch weniger anstöfsig wird der Saz, wenn man den Bafs, statt, wie bei [b], von c als Grundton des *C*-Akkordes, zu e als Terz ebenderselben Harmonie, vielmehr zu einem Intervall einer neuen Harmonie schreiten läfst, wie z. B. bei [c], und zwar noch besser auch in Gegenbewegung, wie bei [d], oder sonst so wie bei [e] u. s. w. und also auch wol in ausweichenden Harmonieenfolgen. (Vgl. S. 139.) Auch in Zff. 204[a] schreitet die Bafsstimme von H zu d und gis fort, indefs die Oberstimme auf dem Tone $\overline{\overline{c}}$ verweilt; wodurch die verdekten Oktaven schon merklich verbessert werden; obgleich das Fortschreiten der Bafsstimme hier

darum weniger wirksam ist, weil man wol fühlt, dafs es im Grunde doch nur eine Brechungsbewegung, und also nicht sehr wesentlich anders ist, als wie bei [b]; folglich immer wenigstens Brechungsoktaven.

[c.] Aus eben demselben Grunde sind ferner auch solche Oktavenparallelen, welche dem Gehöre nur dadurch als solche erscheinen, dafs es das Durchkreuzen zweier Stimmen nicht bemerkt, sondern ihre Fäden verwechselt (§. 706), auch nur in solchen Säzen merklich anstöfsig, wo das Gehör die kreuzenden Fäden leicht verwechseln kann. Sobald hingegen die Fäden der kreuzenden Stimmen sich deutlich genug herausheben und unterscheiden, so sind solche Oktavenfolgen auch keine fühlbar übelklingenden Oktavenfolgen mehr. (Vergl. §. 689.) So wird z. B. der in Zff. 210[a] vorgestellte Saz, obgleich er, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, wie bei[b], parallele Oktaven der zwei äufseren Tonreihen darstellt (siehe §. 706), doch nicht als übelklingende Oktavenparallele betrachtet werden können, weil er dies nur dann ist, wenn man die Fäden der in der That nicht parallelen Stimmen nicht verfolgt, indem zwar die äufseren Notenreihen parallel sind, aber die Fäden der Stimmen nicht parallel laufen.

Im Gegentheile sind Oktaven, welche durch das Ueberschreiten einer Stimme verdekt, welche also nur dann keine Oktavenparallelen sind, wenn man sich die Stimmen als einander nicht durchkreuzend vorstellt, (§. 706.) welche aber, wenn man das Durchkreuzen bemerkt, als wirkliche Oktaven hervortreten, z. B. die in Zff. 178[aa] u. 202[c], — diese Oktaven

sind im Gegentheil um so auffallender und fühlbarer, je bestimmter die Fäden der sich durchkreuzenden Stimmen als wirklich durchkreuzend ins Gehör fallen. (Vgl. §. 689 S. 135 unten.)

[f.] Auch Oktaven in zwar grader, aber nicht paralleler, (kon- oder divergirender) Bewegung (§. 707) können dem Gehöre, wie natürlich, nicht eben so mifsfällig klingen, wie zwei wirklich parallele Oktaven; weil es nämlich in der That doch keine Oktavenparallelen sind, und das Oktavenmäfsige nur in der Einbildung liegt. Es mögte aber darum doch auch wieder zu weit gegangen sein, solche Oktaven gradezu und unbedingt zu erlauben, wie Vogler in seiner Tonwissenschaft und Tonsezkunst, S. 65, §. 55 der Tonsezkunst; so wie es auf der anderen Seite auch wieder kindisch ist, Säze wie Zff. 58, 68, 188, 213[a], [b], [c] und 214 verbieten zu wollen.

[g.] Auch Oktaven in der Gegenbewegung sind dem Gehöre gewöhnlich nicht eben so auffallend, als solche in grader Parallelbewegung, weshalb Zff. 200[b] immer bessere Wirkung thun wird, als Zff. 200[a] und Zff. 202[a] ganz und gar unverdächtig sein würde, wenn im zweiten Takte in der Bafsstimme d statt $\bar{d}$ gesezt wäre.

§. 711.

[e] Man sieht, wie auch in Ansehung der Erlaubtheit oder Verbotenheit von Oktavenparallelen, ebenso wie von den Quintenparallelen oben §. 692 gesagt wurde, sehr Vieles von Umständen abhängt, dafs also

Digitized by Google

auch hier das Gehör oberster Richter bleibt, dafs man aber auch hier wol daran thut, alles Verdächtige, d. h. jede Stimmenführung, welche verbotenen Oktaven ähnlich sieht, im Zweifelsfalle so viel möglich lieber zu vermeiden, als zu wagen, und z. B. statt Zff. 200[a], lieber so zu sezen wie bei 200[b]; statt 209[a], lieber so wie bei 209[b], [c], [d], u. s. w.; statt 212[a], lieber 212[c].

[3.] **Art und Mittel, Oktavenparallelen zu vermeiden.**

§. 712.

Die Mittel, Wege und Auswege, welche zu Vermeidung solcher verbotenen Oktaven dienen, sind im Wesentlichen die nämlichen, wie die, welche wir als Vermeidungsmittel verbotener Quintenfortschreitungen oben §. 693 bis 696 angedeutet haben. Um nicht zu weitläufig zu werden, mufs ich dem Leser überlassen, die Anwendung davon auf Oktavenvermeidung selber zu machen. (Nur die zu Vermeidung von Quinten §. 693 empfohlne Umkehrung leistet begreiflich hier keine Dienste, 1 Bd. S. 69.) Beispiele von Vermeidung übelklingender Oktavenparallelen sind übrigens von Seite 157 bis hieher mehrfältig angeführt.

§. 713.

Insbesondere ist in Ansehung der Vermeidung von Oktavenparallelen zu bemerken, dafs, wie wir schon §. 160 vorläufig angedeutet haben, die Verdopplung mancher Intervalle leicht die Veranlassung zu verbotenen Oktaven werden kann.

Es giebt nämlich, wie wir späterhin näher finden werden, gewisse Töne oder Intervalle, welche, wenn sie in einer Stimme einmal vorkommen, dieselbe gleichsam nöthigen, von da an in einer gewissen bestimmten Richtung weiter fortzugehen. So bemerkt man z. B., daſs bei der Harmonieenfolge $V_7 : I$ diejenige Stimme, welche beim ersten Akkorde die Septime des Grundtones anzugeben hat, beim Harmonieenschritte um eine kleine Tonstufe herab, in die Terz der tonischen Harmonie zu schreiten strebt, wie in Zff. 217[a] die Oberstimme von $\bar{f}$, als Septime der G_7-Harmonie, zu $\bar{e}$, als Terz der C-Harmonie schreitet. Wollte man nun in einem solchen Falle die Septime der zweiten Harmonie verdoppeln, d. h. sie in zwei Stimmen zugleich hören lassen, etwa wie in Zff. 217[b], so würden diese Stimmen beim Harmonieenschritte beide von f zu e zu schreiten verlangen, und, geschähe dies, so würden sie, wie man sieht, in Oktavenparallelen nebeneinander einherziehen; oder, wollte man sie n i c h t also einherziehen lassen, so müſste man die eine derselben a n d e r s, als von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, führen, und somit anders, als sie, wie ersterwähnt, fortzuschreiten verlangt, also z. B. die Oberstimme, statt von $\bar{f}$ zu $\bar{e}$, vielmehr etwa von f zu g, wie bei [c], welche Fortschreitung sehr wenig flieſsend wäre, (der Quintenparallelen zwischen den Oberstimmen nicht einmal zu gedenken) — oder man müſste die Oberstimme von $\bar{f}$ zu $\bar{\bar{c}}$ springen lassen, wie bei [d], oder die Baſsstimme von f zu c, wie bei [e], u. s. w.; lauter Fortschreitungen, wie sie einer Stimme, welche die Septime einer Hauptseptimenharmonie angiebt, wie man wol hört, wenig zusagen! Man sieht

Digitized by Google

daher, dafs man vermeiden mufs, ein Intervall solcher Art zu verdoppeln, weil man durch Verdopplung solcher Intervalle leicht in die Verlegenheit geräth, beim folgenden Schritte entweder das Intervall seiner Natur zuwider fortschreiten lassen zu müssen, wie bei 217[c], [d], [e], oder aber Oktavenparallelen zu begehen, wie bei 217[b]. (Vergl. I. §. 160.)

Welche Intervalle von dieser Art sind, und wann und in wie fern sie solches bestimmte Bestreben, einen gewissen Weg zu gehen, äufsern, kommt in der Lehre von der Auflösung vor.

VIII.) Bewegung einer Stimme durch harmoniefremde Töne.

§. 714.

Wir haben von §. 609 bis hieher verschiedene Eintheilungen und Arten von Bewegung einer Stimme betrachtet, und uns insbesondere bei der Lehre von der Parallelbewegung ziemlich lange aufgehalten.

Eine fernere sehr wesentliche Verschiedenheit der Bewegungsart einer Stimme liegt aber auch darin, dafs sie sich entweder blos durch harmonische Intervalle, durch harmonischgeltende Töne, bewegt, oder aber auch durch solche Töne, welche nicht zur Grundmonie gehören, durch harmoniefremde Töne. Z. B. in Zff. 219 sind bei [a] alle Töne, durch welche die Oberstimme sich bewegt, Intervalle der Grundharmonie *G*; bei [b] aber sieht man in die Bewegung der Oberstimme auch meh-

rere Töne eingeflochten, welche der G-Harmonie gänzlich fremd sind.

Die Lehre von der Bewegung einer Stimme durch harmoniefremde Töne ist so vorzüglich wichtig und ausgebreitet, dafs wir uns damit in einer eigenen Abtheilung beschäftigen wollen.

Ich mufs es übrigens hier nur einmal gelegenheitlich bemerken, dafs ich unter „wir“ und „uns“ nie mich, sondern, wie der Zusammenhang des Sinnes bisher wol überall gezeigt haben wird, immer meine Leser und mich verstehe, indem ich mich immer Hand in Hand mit denselben gehend denke, aber gewifs, wie mir meine Leser hoffentlich ohnedies zutrauen, weit entfernt bin, durch solche mehrzählige Redeformel mir ein kindischgravitätisches Ansehen geben zu wollen.

Dritte Abtheilung.

Harmoniefremde Töne.

I.) Begriff und Wesenheit.

A.) Im Allgemeinen.

§. 715.

Eine Stimme kann, ehe sie einen zur Grundharmonie gehörigen Ton angiebt, unmittelbar vorher erst noch den zunächst nebenanliegenden um eine grofse oder kleine Tonstufe höheren oder tieferen harmoniefremden Ton angeben, und sich also gleichsam durch diesen Lezteren zu dem harmonischen Tone hinbewegen. In Zff. 218^{a} schlägt die Oberstimme, bevor sie den Ton $\overline{\overline{\overline{d}}}$ (die eigentliche Quinte der Grundharmonie, §. 146) angiebt, erst den zunächst daranliegenden, zur Grundharmonie *g* nicht gehörigen Ton $\overline{\overline{\overline{cis}}}$ an, und ebenso wird im folgenden Takte dem Grundtone $\overline{\overline{g}}$ die nicht zur Harmonie gehörende Nebennote $\overline{\overline{a}}$ angehängt oder vorangeschikt; die Stimme geht gleichsam durch den harmoniefremden Ton $\overline{\overline{\overline{cis}}}$ zu dem harmonischen Tone $\overline{\overline{\overline{d}}}$, und ebenso durch $\overline{\overline{a}}$ zu $\overline{\overline{g}}$, indem vor dem $\overline{\overline{\overline{d}}}$, $\overline{\overline{\overline{cis}}}$, und vor $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{a}}$ angeschlagen wird, und deshalb heifst ein solcher harmoniefremder Ton, durch welchen zu einem harmonisch geltenden gegangen wird, im Allgemeinen ein Durchgangston, ein

Durchgang, eine durchgehende Note, (auch wol zuweilen Vorschlag, weil er vor der Hauptnote angeschlagen, derselben vorangeschlagen, vorgeschlagen wird.) Er ist also seiner Natur nach ein nicht wesentlicher, nicht harmonisch geltender Ton, kein harmonisches Intervall, sondern ein blos zufälliges melodisches Zierrath und Anhängsel, es ist bloſs melodische, die Grundharmonie nichts angehende Kräuselung und Verbrämung, bloſser Nebenton des Tones, welchem er vorangehängt wird, welcher Leztere eben darum, in Vergleichung gegen ihn, mit Recht Hauptton, Hauptnote, oder auch geltende Note heiſst. Kurz, ein Durchgangston ist nichts anderes, als ein in die Bewegung einer Stimme eingeflochtener harmoniefremder Ton, dessen Dasein sich blos auf einen darauf folgenden Ton bezieht, und blos durch sein Anlehnen an diesen lezteren gerechtfertigt wird.

§. 716.

Ein durchgehender Ton ist übrigens natürlicher Weise immer ein dissonirender, indem er gar nicht zur Grundharmonie gehört, und also auch gewiſs weder der Grundton, noch die Terz, noch die Quinte der Grundharmonie ist. (§. 194.) Wenn man nämlich das gesammte Reich der Töne, so wie im ebenangeführten § erwähnt, in zwei Klassen, in konsonirende und dissonirende, eintheilt, und Konsonanzen diejenigen Töne nennt, welche entweder der Grundton selber, oder dessen eigentliche Terz oder Quinte sind, Dissonanzen aber alle Töne, welche keins von diesen dreien sind, so steht man wol, daſs harmoniefremde, d. h. gar nicht zur

Harmonie gehörende Töne, nicht in die Klasse der Konsonanzen, sondern nur in die Klasse derjenigen Töne gehören können, welche weder Grundton, noch Terz, noch Quinte der Grundharmonie sind, daſs sie also mit einen Theil derjenigen Klasse von Tönen ausmachen, welchen der Name Dissonanzen zukommt; und also alle harmoniefremde Töne Dissonanzen (wenn gleich nicht alle Dissonanzen harmoniefremde Töne) sind.

§. 717.

Ehe wir in die Lehre von Durchgängen weiter eingehen, wollen wir uns erst noch an einigen weiteren Beispielen im Erkennen solcher durchgehenden Noten üben.

In Zff. 219^b gehört der zweite Ton der Oberstimme $\bar{\bar{d}}$ offenbar nicht in die G-Harmonie, dieser Ton $\bar{\bar{d}}$ ist also nicht als harmonisches Intervall da, und sein Dasein läſst sich nur dadurch erklären und rechtfertigen, daſs man ihn als Durchgangston zu dem folgenden harmonischen Tone $\bar{\bar{c}}$ ansieht. Ebenso ist das $\bar{\bar{f}}$ zwischen $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{g}}$ nur als Durchgang und Nebenton zum folgenden $\bar{\bar{g}}$ zu erklären und zu rechtfertigen, und auf ähnliche Art erklären sich alle übrige in diesem Beispiele durch Querstriche als durchgehend bezeichnete Töne, welche alle nur Nebentöne, nur harmoniefremde Zierrathe und auſserwesentliche Verbrämungen der auf sie folgenden Haupttöne sind. Der ganze solchergestalt mit Durchgangstönen verbrämte Saz 219^b ist also nichts, als eine Ausschmükung und melodische Kräuselung der Oberstimme des aus lauter harmonisch geltenden Tönen bestehenden Sazes 219^a; und will man sich diese auſserwesentli-

Digitized by Google

chen Ziernoten hinwegdenken, so erscheint wieder das trokne Skelett 219[c].

Auf ähnliche Art erklären sich die Durchgänge in Zff. 11, 208, u. a. m.

Ebenso ist der bei Zff. 220[a] blos aus harmonischen Noten bestehende Saz, bei 220[b] in der Oberstimme mit Durchgängen durchflochten; und ebenso verhalten sich 221[a] u. [b] gegen einander, so wie auch 222[a] gegen [b], woselbst Durchgänge in der Bafsstimme erscheinen. Ebenso besteht 223[a] aus lauter harmonischen Noten, bei Zff. 223[b] aber sind in alle drei Stimmen Durchgänge mit eingeflochten. Ebenso sind Zff. 224[b] und [bb] nichts anderes, als das Skelett Zff. 224[a] mit Durchgängen bekleidet; Zff. 225[b] die Verbrämung von Zff. 225[a]; Zff. 226[b] die von 226[a]; Zff. 227[b] die von 227[a]. Ebenso ist Zff. 228[b] nichts anderes, als eine Ausschmükung des aus lauter harmonischen Tönen bestehenden Sazes 228[a], welcher, nach Beraubung seines durchgehenden Schmukes, bei Zff. 228[c] wieder als naktes Gerippe dasteht.

Sehr ähnlich dem ebenangeführten Beispiel ist die Stelle Zff. 229[b] aus dem Andante introduzione von Mozarts „Cosi fan tutte", wie die ähnlichen Zergliederungen Zff. 229[a] und [c] zeigen. Auch Zff. 230[a] ist von gleicher Art.

B.) Durchgänge untergeordneten Ranges.

§. 718.

So wie man aber einem harmonischen Intervall einen harmoniefremden Ton voranfügen kann, so kann man auch wol noch weiter gehen, und einem solchen durchge-

Digitized by Google

henden Tone selbst wieder einen Durchgang voranschiken, welcher Leztere alsdann als Durchgang zu einem Durchgange erscheint, als Durchgang zweiten Grades oder zweiter Ordnung, als Nebennote einer Nebennote, welche leztere also, in Beziehung gegen jene, als Hauptnote gilt, gleichsam als Hauptnote zweiten Ranges.

In Zff. 231 sind im ersten Takte die Töne $\bar{a}$ $\bar{h}$, der zu Grunde liegenden *G*-Harmonie fremd; ihr Dasein läſst sich also nur dadurch rechtfertigen, daſs man das $\bar{h}$ als Durchgangston zu $\bar{\bar{c}}$, das $\bar{a}$ aber als Durchgang zum Durchgangstone $\bar{h}$ erklärt; $\bar{h}$ ist also hier Durchgang erster Ordnung, und sohin Nebennote von $\bar{\bar{c}}$; $\bar{a}$ aber ist Nebennote der Nebennote $\bar{h}$, also Durchgang 2ter Ordnung, und h ist daher, obgleich an sich, und im Verhältnis zu $\bar{\bar{c}}$, Nebennote, doch Hauptnote im Verhältnis zur Nebennote zweiten Grades $\bar{a}$, und also Hauptnote zweiter Ordnung. Ebenso erscheint im zweiten Takte desselben Beispieles der Ton a als Durchgang zu g, das h aber als Durchgang zum durchgehenden a. Von ähnlicher Art sind in Zff. 232^{b} im ersten Takte die Töne $\bar{\bar{fis}}$ und $\bar{\bar{gis}}$, und im 2ten Takte $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{f}$.

§. 719.

Man sieht leicht, daſs, so oft der Raum zwischen zwei um eine Quarte voneinander entfernten Intervallen, z. B. von der Quinte einer Dreiklangsharmonie zu ihrer Grundnote hinauf, oder von dieser zu jener hinab, stufenweis durch Zwischennoten ausgefüllt werden soll, allemal solche zwei Durchgangstöne erforderlich sind, deren Erster folglich allemal ein Durchgang zweiten Ranges ist.

Digitized by Google

Aber auch in anderen Fällen kommen solche Durchgänge geringeren Ranges vor, wie z. B. in Zff. 233 die Töne $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{c}}$ (lezterer als Nebenton von $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{fis}}$ aber als Nebenton dieses Nebentons;) oder in 234 die Töne $\overline{h}$ und $\overline{a}$ (nämlich $\overline{a}$ als Durchgang zum folgenden harmonischen Tone $\overline{h}$, das dem $\overline{a}$ vorhergehende $\overline{h}$ aber als Durchgang zum durchgehenden $\overline{a}$.)

In Zff. 235ᵃ erscheint sogar ein Durchgangston d r i t t e n R a n g e s, nämlich das $\overline{g}$ des zweiten Taktes als Durchgang zum harmonischen Tone $\overline{\overline{f}}$, das $\overline{\overline{a}}$ als Durchgang zweiten Grades zu $\overline{\overline{g}}$, und das $\overline{\overline{h}}$ als Durchgang dritten Ranges zum Durchgange zweiten Ranges $\overline{\overline{a}}$.

II.) Nähere Bestimmungen: welche Töne einem Hauptton als Nebentöne vorgeschlagen werden können.

§. 720.

Wenn wir aus dem Bisherigen ersehen, dafs einem Hauptone bald dieser, bald jener andere Ton als Nebenton vorangeschlagen werden kann, so erräth man doch wol schon im Voraus, dafs man einem Hauptone nicht willkührlich j e d e n b e l i e b i g e n Ton vorschlagen kann. Schon der Eingang des §. 715 deutet Beschränkungen an, und diese wollen wir nun näher zu erforschen, und möglichst zu bestimmen suchen, welche Töne einem Haupttone als Nebentöne vorangefügt werden können.

Wir wollen zu diesem Behufe die Nebentöne nach verschiedenen Beziehungen eintheilen, und möglichst zu würdigen suchen.

A.) Durchgänge von Unten oder von Oben.

§. 721.

In Ansehung der Richtung (§. 647), in welcher eine Stimme sich von der Nebennote zur Hauptnote bewegt, sind die Durchgänge entweder Durchgänge von Unten, oder Durchgänge von Oben; mit andern Worten: der Nebenton kann bald ein tieferer Ton sein als der Hauptton, wie in Zff. 218[a] im ersten Takte, bald auch ein höherer, wie ebendaselbst im zweiten Takte, weshalb ersterer Vorschlag ein Vorschlag oder Durchgang von Unten heifst, lezterer aber ein solcher von Oben.

B.) Halbtönige, ganztönige Durchgänge.

§. 722.

In Ansehung der Gröfse des Stimmenschrittes, oder des Intervalls von der Nebennote und der Hauptnote, sind die Durchgänge entweder halbtönig, oder ganztönig; oder mit andern Worten: der Nebenton ist von seinem Haupttone (wie die bereits angeführten Beispiele mehrfältig zeigen,) bald um eine kleine, bald um eine grofse Tonstufe (§. 49) entfernt. Durchgangstöne ersterer Art nennt man gewöhnlich halb-

Digitized by Google

tönige Durchgänge, die lezteren aber ganztönige, welche Benennungsart aber freilich etwas uneigentlich ist (§. 50). Richtiger, aber allerdings ungewöhnlicher, würden die Benennungen: grofstöniger und kleintöniger Durchgang sein, oder noch eigentlicher: grofs- und kleinstufig. In Zff. 218[a] ist der erste Vorschlag ein halbtöniger, der zweite aber ganztönig. Die in Zff. 236[a] sind sämtlich halbtönig, u. s. w.

§. 723.

Eine durchgehende Note aber, welche von ihrem Hauptttone noch weiter als um eine kleine oder grofse Stufe entfernt wäre, würde dem Gehöre nicht mehr als brauchbarer Nebenton erscheinen; sie würde nicht mehr ein dem Haupttone zunächstgelegener Ton (§. 715) heifsen können, vielmehr von demselben zu entfernt sein, um sich innig genug an ihn anzuschliefsen. Wenn man daher z. B. in Zff. 236[a], statt des sogenannten halbtönigen Durchganges $\bar{h}$, etwa $\bar{a}$ sezen wollte, welcher leztere Ton von der Hauptnote $\bar{\bar{c}}$ um eine ganze kleine Terz entlegen ist — und statt des folgenden Vorschlages $\bar{\bar{\text{cis}}}$, etwa gar $\bar{e}$, wie in Zff. 236[b], oder ais, oder b, u. dgl., so fühlt man wohl, dafs das Gehör solchen Durchgängen widerstrebt.

C.) *Leitereigene und leiterfremde Durchgangstöne.*

§. 724.

Eine weitere Verschiedenheit der Durchgangstöne entspringt aus dem Verhältnisse der durchgehenden Note zu der Tonlei-

Digitized by Google

ter der Tonart, unter deren Herrschaft sie auftritt. Die Durchgangstöne sind nämlich, wie man ebenfalls wieder aus den bisherigen Beispielen sieht, bald leitereigen, bald auch leiterfremd; mit andern Worten: der als Durchgang zu einer Hauptnote gebrauchte Ton der nächst nebenliegenden Stufe wird bald so gebraucht, wie er in der eben zu Grunde liegenden Tonleiter liegt, wie in Zff. 221^b, 222^b, 223^b, u. a. m., bald auch anders, nämlich chromatisch erhöht oder erniedert, wie z. B. in Zff. 33^c, ^{d}. Auch in Zff. 219^b kommen die durchgehenden Noten $\overline{\text{fis}}$ und $\overline{\overline{\text{cis}}}$ vor, indeſs in der hier zu Grunde liegenden C-dur-Tonleiter nicht $\overline{\text{fis}}$, sondern $\overline{\text{f}}$♮, nicht $\overline{\overline{\text{cis}}}$, sondern $\overline{\overline{\text{c}}}$♮ liegt. Ebensolche Erhöhungen und Erniedrungen der durchgehenden Töne enthalten die Beispiele Zff. 56^a, 70^a, ^{b}, 78, 80, 82, 139^c und ^{cc}, 142, 144, 174, 236, u. a. m.

Man kann Vorschläge dieser lezteren Art mit Recht chromatische Vorschläge, und die chromatische Versezung derselben zufällige Erhöhung oder Erniederung (vergl. §. 43 und 240) nennen.

§. 725.

Man kann aber eine Durchgangsnote auch wol erst so hören lassen, wie sie in der Leiter liegt, und sie hernach erst der Hauptnote noch mehr nähern; wie z. B. in Zff. 237 das $\overline{\overline{\text{d}}}$, als Durchgang zu $\overline{\overline{\text{e}}}$, sich vor seinem Eintrit ins $\overline{\overline{\text{e}}}$ erst noch in $\overline{\overline{\text{dis}}}$ verwandelt, so daſs auf diese Art zwischen den zwei harmonischen Tönen $\overline{\overline{\text{c}}}$ und $\overline{\overline{\text{e}}}$ nunmehr statt einer Zwischennote, deren zwei stehen.

Aehnliches findet Statt in der unter Zff. 238 abgebildeten Stelle aus J. Haydn's Ora-

Digitized by Google

torium: die lezten Worte des Erlösers, wo der Ton der 5ten Stufe f, als Vorschlag zur Terz g der *Es*-Harmonie, erst natürlich, und dann durch Erhöhung dem Haupttone g noch mehr genähert, erscheint. Ebenso erklären sich in in Zff. 81 die Töne c cis d.

Eben dies ist der Fall in Zff. 239, wo im zweiten Takte das e, als Nebenton zur eigentlichen Quinte d der *G*-Harmonie, sich diesem d erst noch mehr nähert, indem es sich in es verwandelt. Ebenso verwandelt im vierten Takte das a, als Durchgang zur Quinte g, sich erst noch in as, um sich diesem seinem Haupttone, vor dem Uebergang in denselben, erst noch mehr zu nähern.

§. 726.

Die bisher betrachteten chromatisch genäherten Vorschlagsnoten waren sämtlich Durchgangstöne ersten Ranges. Allein man findet auch solche leiterfremde Durchgänge untergeordneten Ranges. In Zff. 240 ist der Ton h Durchgang zu c, diesem h aber ist der leiterfremde Ton ais als Durchgangston zweiten Ranges vorangeschikt. Ebenso ist in Zff. 232[b] im ersten Takte das gis Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone a, das dem gis vorangehende fis aber ist leiterfremder Durchgang zweiten Ranges zu gis. Ebenso ist, im zweiten Takte desselben Beispiels, das leiterfremde g♮ leiterfremder Durchgangston zweiten Ranges zum folgenden f. Von gleicher Art, wie die ebenerwähnten Durchgänge fis gis, sind in Zff. 5[c] und 5[e] die Töne a h.

In Zff. 241 findet sich gis als leiterfremder Durchgang dritter Klasse.

Ebenso lassen sich in Zff. 243, im ersten Takte, die zwischen $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{e}}$ liegenden harmoniefremden Töne $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{dis}}$ folgendermaſsen erklären und rechtfertigen: $\overline{\overline{d}}$ ist Durchgangston zu $\overline{\overline{e}}$, wird aber, bevor es zur Hauptnote $\overline{\overline{e}}$ übergeht, derselben erst noch durch Erhöhung chromatisch mehr genähert, das $\overline{\overline{cis}}$ aber ist leiterfremder Durchgangston zweiter Ordnung zu dem durchgehenden $\overline{\overline{d}}$. — Im zweiten Takte desselben Beispiels wird ebenso die Durchgangsnote a der harmonischen Note h durch chromatische Erhöhung genähert, das gis aber ist Durchgang zweiter Klasse, nämlich Durchgang zum Durchgange a.

In Zff. 244 werden im zweiten Takte drei harmoniefremde Töne zwischen $\overline{\overline{h}}$ und $\overline{\overline{g}}$ angeschlagen, indem das $\overline{\overline{a}}$, welches als durchgehend zu $\overline{\overline{g}}$ auftritt, sich diesem seinem Haupttone erst noch durch Erniederung in $\overline{\overline{as}}$ chromatisch nähert, das $\overline{\overline{b}}$ aber chromatisch erniederter Durchgang zweiten Ranges zur durchgehenden Note $\overline{\overline{a}}$ ist.

Ebenso kann man in Zff. 245 die Töne h und $\overline{\overline{dis}}$ als blos durchgehend, und das $\overline{\overline{e}}$ beim Anfange des zweiten Taktes als durchgehenden Ton zum Durchgangstone $\overline{\overline{dis}}$ ansehen.

In Zff. 246 im ersten Takte werden zwischen den harmonischen Intervallen G und c sogar **vier** harmoniefremde Töne gehört, nämlich Gis A Ais H. Sie erklären sich, wenn man A und H als Durchgänge zweiten und ersten Ranges (wie bei Zff. 231) ansieht, Gis aber als Durchgang dritten Ranges zu A, und Ais als chromatische Annäherung des durchgehenden A an den Durchgangston ersten Ranges H. Das folgende c ist dann wieder harmonischer Ton; cis ist Durchgang zweiter Klasse zum Durch-

gang erster Klasse d, welches leztere vor seinem Hintreten zur harmonischen Stufe e, sich derselben erst noch als dis chromatisch nähert. Das demnächst folgende f ist Durchgang erster Ordnung zum folgenden g, verwandelt sich aber vor seinem Hintreten zur Hauptnote, erst noch in fis. Im folgenden Takte ist Gis Durchgang zweiten, A aber ersten Ranges; H ist harmonischer Ton, c Durchgang vor d, wird erst noch in cis verwandelt. Nach d, als eigentlicher Quinte, folgt dis als Vorschlag zweiter Klasse zum Vorschlag ersten Ranges e; f ist die Septime der Grundharmonie, und fis Vorschlag zum folgenden Grundtone g.

Auf solche und ähnliche Art lassen sich auch wol **noch mehrere** harmoniefremde Töne ununterbrochen und unmittelbar nacheinander anbringen. Man könnte z. B. den Saz 235^a, mittels Einschaltung chromatischer Töne, wol gar auch so verbrämen, wie Zff. 235^b oder ^{c}, wo die sämtlichen Töne $\overline{\overline{h}}$ $\overline{\overline{b}}$ $\overline{\overline{a}}$ $\overline{\overline{as}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{ges}}$ durchgehend sind. Von all diesen Tönen paſst keiner zu der Harmonie, während welcher er ertönt, sie können also alle nicht anders, als für durchgehend erklärt werden; und zwar folgendermaſsen. Das $\overline{\overline{g}}$ ist Durchgang ersten Ranges zum harmonischen Tone $\overline{\overline{f}}$, welchem es sich vor seinem Hintritt erst noch als $\overline{\overline{ges}}$ chromatisch nähert; $\overline{\overline{a}}$ ist Durchgang zweiten Ranges zu g, welchem es sich ebenfalls als $\overline{\overline{as}}$ nähert; $\overline{\overline{h}}$ ist Durchgang dritter Ordnung zum Vorschlag zweiter Ordnung $\overline{\overline{a}}$, und nähert sich demselben (in 235^c) erst noch einmal durch Erniederung und Verwandlung in $\overline{\overline{b}}$.

Auf solche Art können also ganze lange Reihen von Tönen gebildet werden, deren jeder nur entweder um eine kleine, oder um

Digitized by Google

eine halbe Stufe (I. §. 50.) höher oder tiefer ist, als der andere, welche man also chromatische Tonreihen nennen kann.

Manche Leute nennen solche Tonreihen wol gar chromatische Tonleitern, wogegen freilich alsdann nichts zu sagen ist, wenn man mit dem Ausdruke Tonleiter keinen höheren Begriff verbinden will, als nur den von einer Reihe von Tönen, deren einer eben immer um etwas höher ist, als der vorhergehende, so wie eine Sprosse einer Leiter immer höher ist als die andere. Sobald man aber mit dem Ausdruke Tonleiter den eigentlichen Begriff verbindet, wornach derselbe die Gesammtheit der Bestandtheile der einer Tonart eigentümlichen Harmonieen bezeichnet, so sieht man wol, wie ungeschikt es ist, solche Tonreihen wie die ebenerwähnten aus wenigen harmonischen, und vielen harmoniefremden und leiterfremden Tönen bestehenden Tonreihen, Tonleitern nennen zu wollen! — und wenn die Herren aus solchen höchst zufällig entstehenden Tonreihen vollends ein eigenes „Klanggeschlecht", wie sie es nennen, machen wollen, so gestehe ich gern, daſs ich sie nicht verstehen kann, wenn sie mir von so hohen und geheimen Dingen sprechen, wie vom chromatischen Klanggeschlecht, oder gar von Mischungen des chromatischen und diatonischen, wo nicht gar auch des diatonischchromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts, von einer chromatischenharmonischen Tonleiter, und solchen mystischen Dingen mehr, welche nun einmal über meinen Horizont gehen. Meine lieben Leser will ich in-

Digitized by Google

dessen doch durch die Versicherung beruhigen, daſs es eben nichts auf sich hat, wenn Sie es etwa ebenfalls nicht verstehen lernen können, und daſs man sich bei solchen hochtönenden Stichwörtern und Stichblättern (wie J e a n P a u l sagt) eben weiter nichts zu denken habe, als nichts.

Laſst uns, statt mit solchen gelehrten Herren nach vornehmklingenden Namen und Phrasen zu haschen, mit welchen sie selber, wie man sieht, unmöglich einen gesunden Begriff verbinden können, unserseits lieber fortfahren, so weit wir es vermögen, nach Wirklichkeit zu forschen.

§. 727.

Wenn wir all diese leiterfremden Durchgangstöne betrachten, so finden wir, daſs die chromatische Erhöhung oder Erniederung überall dazu dient, den Nebenton seinem Haupttone n ä h e r z u b r i n g e n, als er sonst, der Tonleiter nach, stehen würde. Z. B. in Zff. 219 sieht man, als Durchgang vor g, statt des der C-durleiter eigenen Tones f♮, das chromatisch erhöhete und d a d u r c h d e m H a u p t t o n e n ä h e r l i e g e n d e f♯ auftreten, und ebenso ist, im folgenden Takte, dem Tone d das leiterfremde, aber dem Hauptione näher liegende cis, statt des entfernteren c♮, vorgeschlagen. Ebenso erscheinen in 33[c], [d] die leiterfremden Vorschläge cis ais fis dis fis cis fis, in Zff. 56[d] die Durchgänge his, dis, dis, fisis, ais, welche sämtlich ihren Hauptnoten näher liegen, als die leitereigenen Vorschläge c, a, f, d, f, c, f, und h, d, d, fis, a, liegen würden. Ebenso findet man, daſs alle in den Beispielen Zff. 78[b], 81, 139[c] und [cc], 142, 144, 174, 218[a], [illegible],

236[a], 237, 238 bis 242 u. a. m. vorkommende leiterfremde Durchgangstöne durch die chromatische Erhöhung ihrem Hapttone näher gebracht sind, so wie die in Zff. 235[b], [c], und 239 sich ihrem Haupttone durch Erniederung nähern.

Ueberall also, wie man sieht, nur Annäherung der Nebennote an ihre Hauptnote, oder mit andern Worten, überall findet die chromatisehe Verwandlung nur statt, um die Nebennote ihrer Hauptnote näher zu bringen, überall werden als Durchgangstöne nur solche Töne gebraucht, wie sie entweder eben in der Tonleiter liegen, oder aber chromatisch näherliegend.

§. 728.

So gut sich aber solche, dem Hapttone nähergerükte Durchgangstöne ausnehmen, so wenig geht es der Regel nach an, die Durchgangsnote durch ein Versezungszeichen noch weiter von der Hauptnote zu entfernen, als sie der Tonleiter zufolge von derselben entfernt ist.

Wollte man z. B. das in Zff. 247[a] vorkommende durchgehende $\bar{\bar{f}}$ in $\bar{\bar{fis}}$ verwandeln, wie bei 247[b], so würde es sehr unnatürlich klingen, weil durch solche Erhöhung die Durchgangsnote der harmonischen Note nicht genähert, sondern weiter von ihr entfernt würde, als in der natürlichen C-durleiter der Fall ist: ein solches $\bar{\bar{fis}}$ als Durchgang zu $\bar{\bar{e}}$ läfst sich deshalb in C-dur nicht rehtfertigen: wol aber klingt eben dies $\bar{\bar{fis}}$ als Durchgang zu $\bar{\bar{g}}$ vollkommen gut, Zff. 247[c], weil diesem Tone, dem Tone $\bar{\bar{g}}$, das $\bar{\bar{f}}$ durch chromatische Erhöhung und Verwandlung in $\bar{\bar{fis}}$ näher gebracht

wird. Eben so sehr würde es dem Gehöre widerstreben, wollte man, statt des in Zff. 236ᵃ befindlichen Durchgangstones $\overline{\text{ais}}$, $\overline{\overline{\text{cis}}}$ sezen, wie bei Zff. 236ᵇ. Das $\overline{\text{ais}}$ ist nämlich ganz gut, darum, weil die $\overline{\text{a}}$-Stufe durch zufällige Erhöhung zu $\overline{\text{ais}}$ sich der Hauptnote $\overline{\text{h}}$ mehr nähert; $\overline{\overline{\text{cis}}}$ aber klingt darum übel, weil in der 𝔈-Tonleiter $\overline{\overline{\text{c}}}$♮ liegt, welches $\overline{\overline{\text{c}}}$ durch Verwandlung in $\overline{\overline{\text{cis}}}$ von der Hauptnote $\overline{\text{h}}$ entfernt wird. Oder man versuche in Zff. 218ᵃ, $\overline{\overline{\overline{\text{ces}}}}$ statt cis, $\overline{\overline{\overline{\text{ais}}}}$ statt $\overline{\overline{\text{a}}}$ zu spielen, oder Zff. 219ᵇ so wie bei 219ᵈ, Zff. 220ᵇ so wie bei 220ᶜ; oder man höre, wie sich in Zff. 248 im zweiten Takte das durchgehende $\overline{\overline{\text{c}}}$♮ der Oberstimme ausnimmt, — und man wird keine weiteren Beweise mehr verlangen.

Eine einzige, gleichsam durch die Noth abgedrungene Ausnahme, werden wir in der Folge kennen lernen, wo sich das Gehör eine Nebennote gefallen läſst, welche von ihrer Hauptnote weiter entfernt ist, als sie, der bestehenden Tonleiter zufolge, davon entfernt sein müſste.

1.) *Willkürliche, oder nothwendige chromatische Annäherung des Nebentones an den Hauptton.*

§. 729.

Wenn man die bis hieher angeführten Beispiele von leiterfremden Vorschlagstönen, von Nebennoten welche durch chromatische Verwandlung ihrem Hapttone genähert werden, überblikt, so wirft man sich wohl die Frage auf: wann denn solche chromatische Annäherung der Nebennote an den Hauptton zwekmäſsig sei?

Digitized by Google

Es ist solche chromatische Annäherung bald willkürlich, bald aber auch gewissermafsen nothwendig.

Wir wollen zuerst einige Beispiele solcher willkürlichen Annäherungen betrachten. In Zff. 249[a] kann man, statt der Durchgangsnoten $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{\overline{f}}$, nach Belieben wol auch $\overline{\overline{dis}}$ und $\overline{\overline{fis}}$ sezen, wie bei [b], so wie man in Zff. 78[a] und [b] statt $\overline{fis}$ auch wol das leitereigne $\overline{f}$♮ sezen könnte: die Erhöhung dieser Töne ist also eine willkürliche Erhöhung. Von gleicher Art ist in Zff. 238 die Erhöhung des $\overline{\overline{f}}$ zu $\overline{\overline{fis}}$, in 237 die des $\overline{\overline{d}}$ in $\overline{\overline{dis}}$, so wie die ähnlichen Erhöhungen in Zff. 240, 241, 243, 246, und die Erniederungen in 235[b], [c], 239, 244 u. a. m.

§. 730.

Ich kann nur im Allgemeinen anführen, dafs Vorschläge von Unten eine solche willkürliche chromatische Annäherung an die Hauptnote weit öfter vertragen, als Durchgänge von Oben. Man sieht dies schon daran, dafs unter allen bisher angeführten Beispielen die chromatisch genäherten Nebentöne fast überall Durchgänge von unten sind, indefs sich nur wenige solche von oben in Zff. 235[b], [c], 239 und 244 finden.

Man versuche auch z. B. in Zff. 56[a] statt der halbtönigen Durchgänge $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{his}}$ $\overline{\overline{\overline{dis}}}$, und $\overline{\overline{\overline{dis}}}$ $\overline{\overline{gisis}}$ $\overline{\overline{ais}}$ $\overline{\overline{\overline{cis}}}$, dergleichen Durchgangsnoten von oben zu sezen, wie in Zff. 56[b], und man wird einen Uebelstand sehr auffallend vernehmen.

Ich mufs es nur zu sehr bedauern, dafs Mangel an Muse und hetherogene Berufsgeschäfte mich hindern, diese Bemerkung zu verfolgen und besser auszuführen.

§. 731.

So wie in den obigen Beispielen die chromatische Annäherung willkürlich ist, so ist eine solche in anderen Fällen auch wol mehr oder weniger nothwendig.

So fühlt man z. B. wol, dafs wenn man in Zff. 219^b, statt des leiterfremden Durchgangstones $\overline{fis}$, das leitereigene $\overline{f\natural}$ sezen wollte, der gute Flufs der Stimme dadurch sehr leiden würde. Ebenso würden in Zff. 236^a, statt der leiterfremden Vorschläge $\overline{\overline{\overline{cis}}}$, $\overline{\overline{\overline{ais}}}$ und $\overline{\overline{\overline{fis}}}$, die leitereigenen Töne $\overline{\overline{\overline{c}}}$, $\overline{\overline{\overline{a}}}$, $\overline{\overline{\overline{f}}}$ sich weit ungraziöser ausnehmen, und ebenso das Beispiel Zff. 239, wenn man die darin vorkommenden zufälligen Erniederungen daraus verbannen wollte.

Auch hier mufs ich es aufgeben, dem Grunde dieser Bemerkungen näher nachzuforschen. Einiges Nähere darüber wird jedoch weiter unten noch vorkommen.

§. 732.

Eine wirkliche Nothwendigkeit, einen durchgehenden Ton seiner Hauptnote näher zu bringen, als er, der eben zu Grunde liegenden Tonleiter nach, stehen würde, entspringt aber vorzüglich oft aus dem bereits oben angeführten Grundsaze, dafs der Nebenton von seinem Haupttone nicht weiter, als höchstens um eine grofse Tonsstufe, entfernt sein kann; oder mit andern Worten: In manchen Fällen kann, dem erwähnten Grundsaze zufolge, mancher Ton gar nicht so, wie er eben in der Tonleiter liegt, als Vorschlagston gebraucht werden, sondern er mufs, um als Durchgangston zu einer bestimmten Hauptnote dienen zu können, demselben durch

chromatische Versezung näher gerükt werden, als er, der Tonleiter zu folge, steht.

Es ist dieses alsdann der Fall, wenn der Nebenton, wollte man ihn so gebrauchen, wie er in der Tonleiter liegt, von dem Haupttone weiter als um eine grofse Tonstufe abstehen, und darum, (nach §. 723) als Durchgang zu demselben nicht brauchbar sein würde.

Man erräth leicht, dafs dies nur in der weichen Tonleiter der Fall sein kann. Wie wir uns nämlich aus §. 231 erinnern, besteht die Molltonleiter, als Tonreihe betrachtet, nicht wie die Dur-Tonleiter blos aus grofsen und kleinen Tonstufen, sondern der Zwischenraum vom Tone der sechsten Mollstufe bildet gegen den der siebenten sogar eine sogenannte übermäfsige Stufe. Wenn nun der eine dieser Töne als Durchgang zu dem anderen gebraucht werden sollte, z. B. in a-moll der Ton f als Durchgang zu gis, oder gis als Vorschlag zu f, so wäre eine solche Durchgangsnote von ihrer Hauptnote um eine übermäfsige Tonstufe entfernt.

Ein solcher Durchgangston würde nun aber dem gleich im Eingange der Lehre von Durchgängen angedeuteten, und im angef. §. 723 näher ausgesprochenen Grundsaze zuwiderlaufen. Darum kann also f♮ nicht als durchgehend zu gis dienen, und gis nicht als Durchgangston zu f. Soll daher der Ton einer solchen Stufe als Durchgangston zum Tone der anderen gebraucht werden, so mufs nothwendig der erstere dem lezteren näher gerükt werden, das f also, um als Durchgang zu gis zu dienen, in fis verwandelt werden, das gis aber in g♮, um Durchgang zu f sein zu können; oder mit andern Worten: wenn gis Hauptnote ist, und

es soll solchem gis ein Durchgang von unten angehängt werden, so kann der, der a-moll-Leiter eigene, Ton f nicht als solcher Durchgang gebraucht werden, sondern es muſs, statt dessen, nothwendig fis gesezt werden; und aus gleichem Grunde kann da, wo f♮ Hauptnote ist, nicht gis, als Vorschlag von oben zu diesem f gebraucht werden, sondern nur g♮.

Wir wollen dies an einigen Beispielen näher entwikkeln.

§. 733.

a.) Wenn dem Tone der siebenten Mollstufe, z. B. in a-moll dem Tone gis, ein Durchgang von unten vorangefügt werden soll, so kann dazu das der a-Moll-leiter eigene f nicht dienen (§. 723), sondern nur das dem gis nähere fis; und darum ist also das in Zff. 225[b] zweimal vorkommende fis nothwendig erhöht.

Aus gleichem Grunde steht in Zff. 86 im ersten Takte in der Baſsstimme nicht des, sondern d♮, und in 99½[bb] im Basse nicht f, sondern fis, in Zff. 254 im 8ten Takte fis vor gis, so wie im 8ten Takte von Zff. 255 e♮ vor fis.

Von ähnlicher Art ist das Beispiel 250. Wenn hier im dritten Takte dem folgenden Tone gis ein Durchgangston von Unten vorangeschikt werden soll, so kann als solcher Vorschlagston nicht das der Harmonie und Tonleiter des dritten Taktes eigene f♮, sondern nur das dem gis näher gerükte fis sein: und aus demselben Grunde steht auch im sechsten Takte nicht f, sondern fis, sowie in 251 nicht b, sondern h♮.

Eben um derselben Ursache willen hört man in Zff. 68[a] am Ende des 8ten Taktes den

Ton gis als Vorschlag zum ais des folgenden Taktes. Denn obgleich in der h-Molltonleiter nicht gis, sondern g liegt, so würde dies g doch nicht als Vorschlag zu ais dienen können, von welchem lezteren Tone es um eine übermäfsige Sekunde entlegen ist.

Aus gleichem Grunde habe ich, in meiner Messe No. 11, in der Durchführung des Fugenthema's in Moll (Zff. 252 im 2ten und 4ten Takte) nicht g, sondern nur gis als Vorschlag zum folgenden ais sezen können.

In den bisherigen Beispielen figurirten überall harmonische Haupt- und Durchgangsnoten ersten Ranges: die folgenden Beispiele zeigen aber, dafs ganz dasselbe auch bei Haupt- und Nebennoten untergeordneten Ranges statt findet.

In Zff. 232[b] liegt überall die Harmonie *a*, als tonische Harmonie von a-moll, zu Grunde. Das im ersten Takte vorkommende gis ist also nichts Anderes, als leitereigener Durchgang zum folgenden a, (dafs das leiterfremde g♮ statt gis als Nebenton zu der Hauptnote a nicht dienen könnte, wissen wir schon aus §. 728), das fis aber ist Nebennote zweiten Ranges zum ersterwähnten gis. Nun ist der a-Molltonleiter zwar freilich nicht fis, sondern f♮ eigen, allein dies leitereigene f♮ könnte aus dem ebenerwähnten Grunde nicht als Durchgangston zu gis dienen, und deshalb ist es also nothwendig, hier das f in fis zu verwandeln, und es dadurch der Hauptnote zweiten Ranges, dem gis, mehr zu nähern.

Aus gleichem Grunde steht im ersten Takte des Beispiels Zff. 253 der Durchgang h vor eis, und im vierten Takte e vor fis; in Zff. 254

im ersten Takte fis vor gis, im vierten Takte h vor cis, im siebenten Takte fis vor gis; in Zff. 255 im sechsten Takte h vor cis.

§. 734.

b.) Soll aber dem Tone der sechsten Mollstufe, z. B. in a-moll dem Tone f, ein Nebenton von oben vorangeschikt werden, so kann dazu das leitereigene gis nicht, sondern nur das näherliegende g♮ dienen, und darum erscheint in Zff. 226^b zweimal nicht das leitereigene gis, sondern g♮ als Nebenton vor der Terz f der Unterdominantenharmonie, so wie aus gleichem Grunde auch in Zff. 227^b vor der Quinte f der verminderten Dreiklangsharmonie der zweiten Mollstufe, nicht gis, sondern nur g♮ brauchbar ist. Aus nämlichem Grunde steht auch in Zff. 224^b und ^{c} im fünften Takte als Vorschlag zu f nicht gis, sondern g.

§. 735.

Ebenso ist im zweiten Takte des mehrerwähnten Beispiels Zff. 232^b der Ton f leitereigener Durchgang zum harmonischen Tone e, (statt des leitereigenen f hier fis zu sezen, würde wieder nach §. 728 nicht angehen) das dem f vorhergehende g aber ist Durchgang zweiten Ranges zur leitereigenen Nebennote f. Nun ist zwar der a-Molltonleiter nicht g♮, sondern gis eigen: allein um als Vorschlag zu f dienen zu können, muſs das gis in g♮ verwandelt werden, weil gis zu weit von f entfernt ist, um sich als Durchgangston an dasselbe anlehnen zu können.

Aus gleichem Grunde erscheint in Zff. 253 im ersten Takte vor b nicht cis, sondern c♮,

und im vierten Takte vor $\overline{\overline{es}}$ nicht $\overline{\overline{fis}}$, sondern $\overline{f}$. Ebenso erklären sich in Zff. 254 im ersten Takte das $\overline{g}$♮ vor $\overline{f}$, so wie im vierten Takte das $\overline{\overline{c}}$♮ vor $\overline{b}$; in Zff. 255 im achten Takte das $\overline{f}$♮ vor $\overline{\overline{es}}$.

§. 736.

Ein ähnliches Verhältnis tritt ein bei der **Hauptseptimenharmonie mit beigefügter kleiner None**, z. B. in a-moll: [E gis h d f] oder, mit Auslassung des Grundtones: [gis h d f]. Wenn nämlich in einem solchen Akkorde der None f eine Durchgangsnote von oben vorangeschikt werden soll, so kann dazu der um eine übermäſsige Sekunde von f entlegene harmonische Ton gis nicht dienen, sondern es muſs statt dessen g♮ gebraucht werden, wie in Zff. 256[a] oder 257[a] (wo denn freilich g♯ und g♮ zugleich erklingen; gis als harmonisches Intervall, g aber als Durchgangston.) Von derselben Art ist Zff. 258, wo, während der *Fis₇*-Harmonie, a♮ als Vorschlag zur None g ertönt; und ebenso erklingt in Zff. 259 im 3ten Takte $\overline{f}$ als Vorschlag zur None $\overline{\overline{es}}$, indeſs im Basse Fis gehört wird, und ebendaselbst im 4ten Takte in der Oberstimme $\overline{g}$ als Vorschlag zu $\overline{f}$, während im Basse Gis liegt. Auf gleiche Art vernimmt man in Zff. 260 (aus der Sopranarie mit Chor von **Beethovens** „Christus am Oelberg") im 4ten Takte in der Oberstimme durchgehend $\overline{\overline{d}}$♮, indeſs im Basse dis als eigentliche Terz der *H₇*-Harmonie erklingt.

Man sieht wohl, wie natürlich solches Zusammentreffen chromatisch verschiedener Töne sich aus den Grundsäzen erklärt, welche wir bisher aufgefunden haben, wie **nothwendig**

Digitized by Google

also z. B. Bach im obenangeführten Beispiele 257[a], grade den Grundsäzen ganz gemäfs, in der Oberstimme, als Vorschlag zu $\overline{\overline{f}}$ nicht $\overline{\overline{gis}}$, sondern nur $\overline{\overline{g}}$ sezen konnte, und wie wenig es also Noth thut, diese Stelle, zu Entschuldigung Bachs, einen „kleinen Fehler“, eine „Kleinigkeit“ zu nennen, nach welcher man einen grofsen Mann, wie Bach oder Mozart, nicht beurtheilen dürfe; wie dies in der Leipz. allg. Musikal. Ztg. I. Jahrg. S. 510 zu lesen ist. Es thäte mir Leid für Mozart und Bach, wenn ihre Kompositionen solcher Entschuldigungen bedürftig wären!

Mehr hierüber im folgenden Kapitel.

§. 737.

Eine ähnliche Nothwendigkeit, den Ton der siebenten Mollstufe als Durchgang erniedert zu gebrauchen, findet statt bei der Erhöhung der Terz der Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der zweiten Mollstufe, wenn sie, wie sehr häufig, die kleine None ihres Grundtones bei sich hat; (§. 181) z. B. in a-moll: [F a $\bar{c}$ $\overline{dis}$] oder [A c f $\overline{dis}$] u. dgl. Wenn nämlich in dieser Harmonie dem Tone c (der None des Grundtones) ein Durchgang von oben vorangeschikt werden soll, so kann das zum Akkorde gehörige dis zu solchem Durchgange nicht dienen, weil es von dem als Hauptnote zu betrachtenden c zu weit entlegen ist: das dis mufs deshalb seiner Hauptnote c mehr genähert, also in d♮ verwandelt werden, und so können denn auch hier dis und d♮ zu gleicher Zeit erklingen. Ein Beispiel enthält Zff. 261. Auch hierüber ein Mehreres im folgenden Kapitel.

2.) *Entferntere Durchgänge.*

§. 738.

Wir haben bis hieher die Bemerkung verfolgt, daſs das Gehör die chromatische Annäherung eines Nebentons an seinen Hauptton nicht nur erlaubt, sondern in manchen Fällen sogar erfordert; daſs es sich aber einen Nebenton, welcher durch chromatische Versezung weiter von seiner Hauptnote entfernt wäre, als so wie er eben in der Tonleiter liegt, nicht gefallen läſst.

Es hat jedoch, (wie wir zu Ende des §. 728 schon im Voraus angekündigt haben,) erst die Nothwendigkeit, andere unangenehmere Uebelstände zu vermeiden, und dann die Macht der Gewohnheit, unser Gehör auch gelehrt, einige Abweichungen von diesem Geseze zuweilen zu ertragen.

Dies ist vorzüglich da der Fall,

a.) wo die strenge Befolgung der Regel einen übermäſsigen Sekundenschritt herbeiführen würde, welchen man aus dem in §. 639 erwähnten Grunde gerne vermeiden mögte.

Dies ereignet sich namentlich in der Molltonart und zwar auch wieder wegen der schon im § 732 erwähnten Entlegenheit des Tones der sechsten Mollstufe von dem der siebenten.

§. 739.

[1.] Wenn nämlich z. B. in Zff. 224[b] die Oberstimme, nachdem sie den harmonischen Ton $\bar{\bar{gis}}$ angegeben, durch eine durchgehende Zwischennote zum folgenden harmonischen Ton $\bar{\bar{e}}$ herabsteigen soll, so würde dieser Zwischenton der Regel nach das leitereigene

f sein müssen (§. 728). Der Stimmenschritt vom leitereigenen gis zum Zwischentone f würde nun aber eine übermäſsige Sekunde messen, welche sich hier um so weniger flieſsend ausnehmen würde, da eine solche Zwischennote f♮ zwischen gis und e gleichsam ganz unsymmetrisch gar nicht in der Mitte zwischen beiden Tönen, sondern dreimal so weit von gis als von e gelegen wäre. Eine Stimme, welche solchergestalt fortschritte, würde so zu sagen gleichsam holpernd von gis zu f herabfallen, und um diesen Mangel an Glätte und Abrundung zu vermeiden, ist es am Ende noch besser, statt des Tones f♮, lieber fis zwischen gis und e zu sezen, wie bei Zff. 224[bb], obgleich diese Durchgangsnote fis von ihrer Hauptnote e weiter absteht, als der leitereigene Durchgangston f abstehen würde. Auf gleiche Art, und aus demselben Grunde kommt im zweiten und dritten Takte desselben Beispiels 224[bb] noch mehrmals f♯ statt f♮ als Vorschlag vor e vor.

Ebenso erklärt sich in Zff. 253 im zweiten Takte das fis zwischen gis und e, so wie im dritten Takte das e♮ zwischen fis und d, in Zff. 254 am Ende das fis zwischen gis und e, in Zff. 255 im sechsten Takte das e♮ zwischen fis und d, im folgenden Takte das fis zwischen gis und e, wo solche von der folgenden Hauptnote weiter, als die Tonleiter mit sich brächte, entfernte Nebentöne überall nur darum gesezt worden, um die Lüke eines übermäſsigen Sekundenschrittes in der Melodie zu vermeiden. Nur im 3ten Takte von Zff. 254 hat Mozart lieber cis b als cis h sezen wollen, und also hier vorgezogen, vom harmonischen Tone cis einen Sekundensprung zu dem leitereigenen Nebentone b zu machen, als durch einen

grofsen Sekundenschritt zu dem leiterfremden und vom Haupttone a freilich zu entfernten Nebentone h♮ zu schreiten. Ebenso steht auch in Zff. 265 Takt 2 der Sprung gis f♮, und im 2ten Takte von Zff 268 in der 2ten Violine a♮ ges.

§. 740.

[2.] Umgekehrt ist, im fünften Takte des vorerwähnten Beispiels Zff. 224^b, der Ton gis leitereigener Durchgang zum folgenden harmonischen Ton a: um aber den übermäfsigen Sekundenschritt vom vorhergehenden harmonischen Tone f zum Zwischentone gis zu vermeiden und diesen lezten mehr in die Mitte zwischen beide harmonische Töne zu rüken, sezt man, statt des leitereigenen gis, in solchem Falle besser g♮, wie Zff. 224^bb, obgleich dies g seiner Hauptnote weniger nahe liegt, als das leitereigene gis liegen würde. Aus gleichem Grunde steht in Zff. 253 Takt 2 der Durchgang f♮, und ebenso im 2ten Takte von 254 der Ton c♮ vor d, so wie f vor g im 7ten Takte von Zff. 255, und in Zff. 85 g♮ vor f. in der Mittelstimme.

§. 741.

Die so eben erwähnten Ausnahmen sind, wie man wol sieht, im Grunde nichts anderes, als Nothbehelfe, da wo es darauf ankommt, aus zwei Uebeln das kleinste zu wählen, nämlich entweder einer Stimme einen übermäfsigen Sekundensprung zuzumuthen, oder sich einen Durchgang zu erlauben, welcher nicht so nahe bei seiner Hauptnote liegt, als er eigentlich liegen sollte.

Ebendarum tritt aber diese Nothwendigkeit, sich einen solchen von einer Hauptnote

weit abstehenden Durchgang zu erlauben, auch nur da ein, wo eine übermäſsige Sekundenfortschreitung wirklich unangenehm klingen würde, welches, wie wir bereits §. 638 gefunden, nicht grade immer der Fall ist; und ist dies nicht, so läſst man denn auch billig die Vorschläge so, wie sie ihrer Natur nach sein sollten. So sehen wir schon in dem im 1ten Bande S. 271 unter Zff. 3 angeführten Beispiele, daſs erst der Alt, dann auch die Oberstimme, von der harmonischen Note cis zum harmoniefremden Tone b herabschreitet. Und ebendies ist der Fall in den bereits oben angeführten Stellen Zff. 254, 265, 268.

§. 742.

b.) Es hat übrigens unser Gehör, da ihm, aus den ebenerwähnten Gründen, nun einmal nicht selten Durchgänge geboten werden, welche von ihrer Hauptnote weiter abstehen, als sie eigentlich dürften, sich dadurch an solche im Grunde freilich abnorme, aber zu Vermeidung andern Uebelstandes geduldete Durchgänge, nun doch schon einmal so sehr gewöhnt, daſs es solche nunmehr auch selbst da, ohne sehr zu widerstreben, mit hinnimmt, wo sie nicht einmal zu Vermeidung eines andern Uebelstandes nöthig wären, sondern vielmehr willkürlich erscheinen. Darum läſst es sich z. B. in Zff. 254 im 7ten Takte die Durchgänge gis fis gefallen, obgleich sie der oben §. 728 entwikkelten Regel entgegen sind.

Auch in Zff. 267 sind die Vorschläge d♮, e♮, und f♯ also willkürlich entfernt.

Von ähnlicher Art sind im ersten Takte von Zff. 262, aus Voglers „Requiem" (im „Quam olim" T. 9) die Töne h a; wiewol man

Digitized by Google

freilich auch annehmen könnte, es liege hier schon die Dominantenharmonie *G* zu Grunde, wo dann freilich h nicht mehr Durchgang, sondern eigentliche Terz, das $\bar{a}$ aber nach §. 739 gerechtfertigt wäre, nämlich als zu Vermeidung des übermäſsigen Sekundenschrittes $\bar{h}$ – $\bar{as}$ dienend.

§. 743.

Die Bemerkung, daſs in mehreren der bisher angeführten Fälle, (nämlich §. 733, 734, 735, auch 736) beim stufenweisen Aufwärtsschreiten einer Stimme durch die sechste und siebente Mollstufe, die Töne fis und gis, bei ebensolchem Abwärtsschreiten aber g♮ und f♮, als durchgehende Nebentöne ersten oder gar nur zweiten Grades erscheinen, diese einzelne Beobachtung war den bisherigen Tonlehrern schon hinreichender Grund, nicht nur den ganz unwahren, und schon durch Zff. 224[b] und [c], 226, 227, 253 Takt 2, 3, Zff. 254 T. 7, 8, Zff. 255, T. 6, 7, Zff. 262 u. a. m. widerlegten Saz zu lehren: eine solche Stimme müsse aufwärts immer durch fis und gis, abwärts immer durch f und g schreiten, sondern auch sogar den wunderlichen Lehrsaz aufzustellen: die Molltonleiter selber sei also variabel, daſs aufwärts fis und gis, abwärts aber g und f leitereigene d. h. der Tonleiter wesentliche Töne seien. Vergl. die Anmerkung zu §. 231, deren ganzer Inhalt nun jedem Leser verständlich sein wird.

3.) *Durchgänge als Leitton.*

§. 744.

Aus dem von §. 724 bis hieher Entwikkelten haben wir gesehen, daſs bei Führung einer Stimme durch harmoniefremde Töne jederzeit auf die zu Grunde liegende Harmonie, und die eben herrschende Tonart und Tonleiter Rüksicht zu nehmen ist, daſs dieser oder jener Ton als Durchgang zu einem anderen in der einen Tonart gar wol, in der anderen aber nicht, gebraucht werden konnte; daſs z. B. in G-Dur fis allerdings als Durchgang vor e gebraucht werden könne, weil fis in G-Dur leitereigen, und von e nicht weiter als eine groſse Stufe entfernt ist: daſs aber eben dieser Ton in C-Dur nicht Durchgang vor e sein könne, weil er von der Hauptnote e weiter entfernt ist als der in C-Dur leitereigene Stufenton f♮.

Eben um dieses Umstandes willen können durchgehende Töne auch zuweilen ordentlich Zeichen ausweichender Modulation, d. h. Leittöne werden, wie wir schon im IIten Bande §. 477 am Ende bemerkt haben. Wenn nämlich in einem Saze, welcher bisher z. B. aus C-Dur gieng, der Ton f♯ als Durchgehend zu e erscheint, so kann schon dieser in C-Dur nicht, wol aber in G-Dur mögliche Durchgang das Gehör bestimmen, die Harmonie, bei welcher solches Durchgehen geschieht, als nicht mehr der bisherigen Tonart C, sondern als der Tonart G-Dur angehörend, aufzunehmen. Ein Beispiel hievon haben wir schon im IIten Bande Seite 90 Zff. 4 gesehen, und nunmehr wird auch jeder Leser es verstehen können, was

Digitized by Google

dort gesagt wird, daſs in dem besagten Saze, nach 𝒢 als tonischer Harmonie von 𝔊-Dur, unmittelbar 𝒢 als Unterdominantenharmonie von 𝔊-Dur folge, indem der 𝒢-Akkord in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, durch das nach $\bar{\bar{e}}$ herab durchgehende $\bar{\bar{fis}}$, ganz unzweideutig als nicht mehr der alten, sondern der neuen Tonart angehörig karakterisirt wird. Anders wär es, wenn das $\bar{\bar{fis}}$ sich nach $\bar{\bar{g}}$ hinauf bewegte, indem ein solches der Hauptnote $\bar{\bar{g}}$ genäherte durchgehende $\bar{\bar{fis}}$ allerdings auch in 𝔊-Dur vorkommen könnte. Vergl. Zff. 247.

Auf ähnliche Art erscheint in Zff. 263 die 𝓕-Harmonie, unmittelbar nacheinander, erst als Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe von 𝔞-moll, und dann als tonische Harmonie von 𝔉-Dur: nämlich im fünften Takte noch als 𝔞 : VI, im sechsten aber als 𝔉 : I, wegen des vor $\bar{\bar{c}}$ durchgehenden Tones $\bar{b}$, welcher in 𝔞-moll nicht Durchgang zu $\bar{\bar{c}}$ sein könnte.

Ebenso wird die Mehrdeutigkeit, welche z. B. aus der Aehnlichkeit der Akkorde [c e g b] und [c e g ais] entspringt, (I. §. 175) auch oft durch Durchgangsnoten gehoben. In Zff. 264[a] würde das Gehör den Akkord des zweiten Taktes weit eher für 𝔉 : V_7 als für 𝔢 : ii^{o}_{7} nehmen (II. §. 338) allein das vor • durchgehende fis, welches in 𝔉-Dur unmöglich so erscheinen könnte, karakterisirt den Akkord sogleich ganz unzweideutig als einen der Tonart 𝔢 - moll angehörigen übermäſsigen Sextenakkord (§. 728) so wie im Gegentheil in Zff. 264[b] das $\bar{f}$ als Durchgang vor $\bar{g}$, den Akkord unbezweifelt zum Hauptseptimenakkord $\mathcal{G}_7$ stempelt.

Ebenso wird, im lezten Takte des Beispiels Seite 168 des zweiten Bandes Nro. 22, schon

der 𝔇-Akkord, welcher dort als VI von fis-moll bezeichnet ist, leicht als wiederkehrender tonischer Dreiklang der kurz verlassenen Haupttonart 𝔇-Dur karakterisirt, wenn man darin $\bar{g}$ als Durchgang zu $\bar{a}$ sezt, wie in Zff. 266[a], oder auch nur wie bei [b] als Vorschlag von oben (§. 730) zu $\overline{fis}$. (Den Drukfehler in dem ersterwähnten Beispiele wird der Leser bereits berichtigt haben.)

Ebenso bezeichnen in dem Beispiele, welches im IIten Bande, S. 258 unter Zff. 4, angeführt worden, im zweiten Takte die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$, daſs hier im dritten Taktheile eigentlich nicht mehr g : I zu Grunde liegt, sondern daſs hier die g-Harmonie schon wieder als Harmonie der zweiten Stufe von 𝔉-Dur erscheint; denn in g-moll würde nicht durch die Durchgänge $\bar{f}$ $\bar{e}$ von der Grundnote zur eigentlichen Quinte herabgestiegen werden können, (§. 735) wol aber in 𝔉-Dur; und folglich erscheint die g-Harmonie, obgleich sie sich im ersten Augenblik als eine tonische präsentirt hatte, hier schon wieder als Nebenharmonie der Haupttonart 𝔉-Dur, und hätte also, genauer genommen, auch also bezeichnet werden müssen. Es erscheint also hier wieder ein und derselbe Akkord unmittelbar nacheinander erst als g : I, dann als 𝔉 : II. (Den beim Abdruk auch dieses Beispiels vorgefallenen im Drukfehlerverzeichnis angeführten Drukfehler hat der geneigte Leser hoffentlich ebenfalls schon berichtigt.)

Eine interessante Stelle aus dem ersten Duett in M o z a r t's D o n J u a n zeigt Zff. 265. Hier vernimmt das Gehör beim Anfange des dritten Taktes die Harmonie gewiſs für nichts Anderes, als für $\mathfrak{A}_7$ mit kleiner None und aus-

gelassenem Grundtone, also für 𝔡:V_7. (§. 338. Dafs hier schon die erste Note der zweiten Violine als $\overline{des}$, und nicht als $\overline{cis}$ geschrieben ist, entscheidet nichts. §. 376.) So gewifs indefs das Gehör beim Anfange des erwähnten Taktes $\mathfrak{A}_7$ vernimmt, so widerlegen doch die sogleich erscheinenden Durchgangstöne diese Erklärungsart sehr bald. Wol könnte man zwar auch noch die zweite Achtelnote $\overline{b}$ als kleine None, und die folgende wieder als $\overline{\overline{cis}}$, und somit als eigentliche Terz der Grundharmonie $\mathfrak{A}_7$, und als Ton der siebenten Stufe von 𝔡-moll erklären; allein die folgenden Töne würden als Durchgangstöne, so, wie sie hier erscheinen, in 𝔡-moll nicht erscheinen können, sondern müfsten von $\overline{cis}$ aus, entweder durch $\overline{b}$, oder durch $\overline{h}$ (§. 739, 741), nach dem Grundtone $\overline{a}$ herabsteigen. Von all diesem geschieht aber nichts, sondern die Töne folgen so, wie sie nur etwa in 𝔣-moll folgen könnten, (wo denn $\overline{\overline{des}}$ als kleine None von $\mathfrak{G}_7$, $\overline{\overline{c}}$ als Grundton, $\overline{b}$ als Septime, as als Durchgang zur eigentlichen Quinte g, das folgende $\overline{f}$ aber als Durchgang zu der Terz e erscheint. Durch dieses alles wird also das Gehör sehr überwiegend bestimmt, dieser lezteren Auslegung den Vorzug zu geben, und also hier $\mathfrak{G}_7$, und nicht $\mathfrak{A}_7$ zu empfinden, welche plözliche Umstimmung des Gehöres aus 𝔞-moll oder 𝔡-moll in 𝔣-moll wol etwas grell auffallen würde, wenn nicht die doch immer übrigbleibende, wenigstens oberflächliche Mehrdeutigkeit des Akkordes [g e b cis oder des] die Härte wieder verdekte; wornächst denn ohnedies gleich wieder in 𝔉-dur fortgefahren wird, welche Tonart mit 𝔞-moll und 𝔡-moll nahe genug verwandt ist. Dafs nämlich die Dominantenharmonie des 4ten

Taktes schon wieder die Dominantenharmonie der harten Tonart F ist, deutet der vor g hergehende Durchgangston a♮ an, welcher folglich ebenfalls hier Leitton heifsen kann.

Auch in Zff. 267 könnte man sagen, der Vorschlagston a♮ am Anfang des 4ten Taktes mache, dafs man den C-Akkord, welcher Anfangs als f:V vernommen worden, nunmehr als Dominantenakkord von F-dur empfinde, und ähnliche Wirkung hätten die folgenden Vorschlagstöne e♮, und f♯.

D.) *Nebentöne auf harmonischen Stufen.*

§. 745.

Wenn man die verschiedenen Durchgangstöne in Ansehung ihres Verhältnisses zur Grundharmonie betrachtet, so bemerkt man, dafs als Durchgangstöne bald Töne solcher Stufen vorkommen, deren Ton zugleich ein Intervall der Grundharmonie ausmacht, bald aber auch (und dies ist der gewöhnlichere Fall) Töne anderer Stufen. Ich sage: die Durchgangstöne sind zum allerdings gröfsten Theile Töne solcher Tonstufen, auf welchen kein zur Grundharmonie gehöriger Ton zu Hause ist. Z. B. im ersten Takte des Beispiels 219^b ist die Grundharmonie C. Die Töne, aus welchen diese Harmonie besteht, sind: der Ton der ersten, der dritten und der fünften Stufe der C-Durtonleiter. Nun aber ist von allen in diesem Takte vorkommenden Durchgangstönen keiner der Ton der ersten, dritten oder fünften Leiterstufe, sondern das hier als durchgehend vorkommende

$\bar{\bar{d}}$ ist der Ton der zweiten Stufe, das durchgehende $\bar{\bar{f}}$ ist der Ton der vierten, das h aber der siebenten Tonstufe, u. s. w. Dies ist, wie gesagt, wol der gewöhnlichste Fall, aber bei weitem nicht der einzige. Zuweilen kann nämlich auch der Ton eben der Stufe, welche ein zur Grundharmonie gehöriges Intervall bildet, zugleich als durchgehender Ton auftreten. Und zwar kann der Ton einer solchen Tonstufe, welche an sich wirklich zur Grundharmonie gehört, als Durchgangston vorkommen,

1.) entweder in chromatisch veränderter Gestalt,
2.) oder aber sogar ganz so, wie er in der Harmonie selber vorfindlich ist.

§. 746.

Zu 1.) Ersteres ist alsdann der Fall, wenn ein solcher Ton, welcher sonst, der Stufe nach, auf welcher er steht, ein zur Harmonie gehöriges Intervall sein würde, chromatisch erhöht oder erniedert gebraucht wird, um chromatischer Durchgangston zu einem folgenden Tone zu werden, — oder, wieder anders ausgedrükt: es können als chromatisch genäherte Durchgangsnoten auch solche Töne vorkommen, welche, ohne solche zufällige Erhöhung oder Erniederung, wirkliche harmonisch geltende Töne wären. So kann z. B. in C-dur bei der Harmonie C doch der Ton c♯ durchgehend vorkommen, welcher leztere Ton auf derselben Tonstufe liegt, wie der Grundton des C-Dreiklangs, nämlich auf der ersten Stufe der C-Durtonleiter, wie wir dies bereits in Zff. 243 gesehen. Ebendaselbst ertönt auch im zweiten Takte zur G^7-Harmonie im Basse

der Durchgangston gis. Ebenso haben wir in 241 bei der *G*-Harmonie, deren eigentliche Quinte g♮ ist, den erhöhten Ton eben dieser Tonstufe (gis) durchgehend ertönen hören, und in 240 während der *a*-Harmonie den Ton ais, in Zff. 142 erklingen zur G_7-Harmonie, wozu b und g als harmonische Intervalle gehören, durchgehend die Töne h♮ und gis. Auch in Zff. 244 erklingt h♭ zur *G*-Harmonie, und ebenso erscheint in Zff. 256 und 257, woselbst, bei der Grundharmonie E_7, der Ton gis harmonisches Intervall ist, der Ton g♮ als durchgehender Ton, und ganz ebenso in Zff. 258 bei der Harmonie Fis_7, wozu ais gehört, die durchgehende Note a♮; sowie in Zff. 261, wo dis die erhöhte Terz der Grundharmonie ist, der Durchgangston d♮.

Von gleicher Art ist in Zff. 269 der Durchgang fis während der B_7-Harmonie, deren Quinte der Ton eben der Stufe ist, auf welcher das durchgehende fis liegt. In 270 ertönt, bei der Harmonie H_7 als V_7 von e-moll, der Durchgangston d♮, welcher ebenderselben Stufe angehört, wie die eigentliche Terz dis der H_7-Harmonie. Aehnlich ist Zff. 260.

In Zff. 271 erscheint das leiterfremde willkürlich erhöhte h♮ als Vorschlag zu c, indefs das nicht erhöhte leitereigene b harmonischer Ton ist. Ebenso gehört zu der F_7-Harmonie in der zweiten Hälfte des Taktes der Ton c♮, indefs c♯ als Durchgangston zu e auftritt. Ebenso geht im folgenden Takte bei der *B*-Harmonie, wozu f♮ als harmonisches Intervall gehört, fis durch, und in der zweiten Hälfte des dritten Taktes hat die Oberstimme durchgehend e♮, indefs es als eigentliche Septime zur Harmonie gehört. Von ähnlicher Art

sind die chromatischen Durchgänge in Zff. 272, so wie in Zff. 68[a], am Ende des 8ten Taktes, der Durchgangston gis, in Zff. 250 das fis, in 251 das h, in 252 das gis.

Mehrere Beispiele findet man Zff. 273[a], [b], 274, 275.

In Zff. 276 erklärt sich die Harmonie des zweiten Taktes am füglichsten für $\mathfrak{D}_7$ mit beigefügter None e, welchem lezteren Tone der Ton f♮ als Nebenton vorangeht, indeſs ♯f die eigentliche Terz der $\mathfrak{D}_7$-Harmonie ist.

Auch in Zff. 277 ist der Ton h♭, als kleine None der Grundharmonie, gewissermaſsen als harmonischer Ton zu betrachten; in der Oberstimme erscheint aber h♮ als durchgehender Ton.

In Zff. 278 ist der Ton gis, (welcher bei [a] als übermäſige Quinte vom Baſston, bei [b] und [bb] als dessen groſse Terz, bei [c] aber als Baſston selber erscheint) der erhöhte Ton eben der Stufe, welche die eigentliche Quinte der Grundharmonie bildete.

Auch in Zff. 279 kann man den zweiten Akkord für einen *C*-Dreiklang mit ausgelassener Quinte annehmen, wobei gis als Vorschlagston zum folgenden a angeschlagen, die eigentliche Quinte g♮ aber ausgelassen wird, und den zweiten Akkord des folgenden Taktes auf ähnliche Art für einen *G*-Akkord.

§. 747.

Ich bemerke beiläufig, daſs manche Tonlehrer glauben, zu Erklärung solcher Zusammenklänge, wie 278 u. 279, eine eigene weitere Grundharmonie, unter dem Namen übermäſsiger Dreiklang, annehmen zu müssen. Da sich aber jeder solcher Zusammenklang in jedem

Digitized by Google

möglichen Falle nach den Gesezen der Durchgänge erklären läſst, indem ~~bei~~ der in solchem Akkorde vorkommenden übermäſsigen Quinte all dasjenige zutrifft, was bei allen anderen Durchgängen ebenso statt findet, so haben wir, aus all diesen und noch mehreren andern Rüksichten, keinen Grund, die Zahl unserer 7 Grundharmonieen noch mit einer achten und wer weis mit noch wie vielen ähnlichen mehr zu vermehren, für welche wir nicht einmal einen Siz in der Tonleiter der Durtonart (in welcher lezteren solche Zusammenklänge doch grade hauptsächlich vorkommen) ausfindig zu machen wüſsten. (Vergl. 1. Bd. S. 180.) Selbst die Erfinder und Verfechter der sogenannten übermäſsigen Dreiklangs-Grundharmonie würden, in einem Saze wie z. B. der bei [a] in Zff. 279½, den Ton gis sicher für nichts anderes, als für einen, wiewol harten Durchgangston erklären. Wenn nun aber derselbe Ton so wie bei [b] erscheint, wo, durch Auslassung der eigentlichen Quinte g♮, die Härte des Durchgangstones gis beseitigt, dieser Durchgang also noch tadelloser, und wenigerem Anstande ausgesetzt ist, als bei [a], warum sollte er da nicht ebensogut, und noch viel füglicher, ebenfalls als Durchgangston erklärt werden dürfen? und wozu sollte es noth thun, zu Erklärung eines solchen Sazes erst eine neue Grundharmonie erfinden zu müssen, welche aus den Tönen [c e gis], also aus Grundton, groſser Terz und über- ~~groſser (1. Bd. S. 61)~~ -sig Quinte bestünde? — oder zu Erklärung des Zusammenklangs [A es cis] in Zff. 271 einer Grundharmonie, bestehend aus Grundton groſser Terz und kleiner Quinte (der sogenannten hartverminderten Dreiklangs-Grundharmonie? s. 1. Bd. S. 130) — u. dgl. m.

Digitized by Google

Ueberhaupt sieht man wol aus allen bis hieher angeführten Beispielen, dafs durch solche Durchgänge zuweilen gar wunderliche Intervalle von zusammenerklingenden Tönen zum Vorscheine kommen. So erscheinen z. B. in Zff. 258 die Töne a und $\overline{\text{ais}}$, welche gegeneinander ein Intervall einer übermäfsigen Prime oder Oktave bilden, und ebenso in Zff. 256[b] und 257, $\overline{\overline{\text{g}}}$ und $\overline{\overline{\text{gis}}}$. In 256[a], 257[a], 259, 260, 261 und 270 erscheinen auf ähnliche Art verminderte Oktaven, in Zff. 277 äufsert sich sogar eine doppeltübermäfsige Oktave zwischen b und $\overline{\text{h}}$♯, in Zff. 280 eine verminderte Sexte zwischen Ais und $\overline{\text{f}}$, in 281 eine verminderte Quinte [fis – $\overline{\text{ces}}$] u. s. w., in Zff. 282 eine wirkliche übermäfsige Quarte [Ges – $\overline{\text{cis}}$].

Wollte man nun derartige Zusammenklänge allemal als wirkliche Harmonieen ansehen, so würden oft sehr wunderliche Harmonieen herauskommen, wie z. B. in Zff. 258 eine Harmonie, bestehend aus den Tönen [a $\overline{\text{ais}}$ cis e], in Zff. 271 eine aus den Tönen [A es f cis], in Zff. 277 eine aus den Tönen [b $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{his}}$ $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\overline{\text{g}}}$], in Zff. 282 eine aus den Tönen [Ges b $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{e}}$], in Zff. 229[b] eine aus [g $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$], u. s. w.; lauter Zusammenklänge, welche, wollte man ihre Bestandtheile sämmtlich als wirkliche harmonische Intervalle betrachten, zu keiner von allen in unserm §. 136 aufgezählten Grundharmonieen passen würden, und zu deren Begründung man also nicht genug neue Grundharmonieen erfinden könnte!

§. 748.

Zu 2.) (§. 745.) Zuweilen kann aber sogar ein Ton, welcher, an sich selber betrachtet, wirklich in der Grundhar-

Digitized

monie enthalten ist, doch dem Zusammenhange, in welchem er sich präsentirt, und der Miene nach, mit welcher er auftritt, dem Gehöre mehr als ein Nebenton erscheinen. Z. B. in Zff. 283 hat das Gehör zweimal nacheinander in der Oberstimme Durchgangstöne vor den harmonischen Tönen f und g gehört. Wenn nun demnächst beim dritten Taktviertel in eben dieser Oberstimme wieder eine den beiden vorhergehenden sehr ähnlich gezeichnete Figur erscheint, worin b ebenso vor as hergeht, wie zuvor g vor f und as vor g vorhergegangen war, so ist es wol kein Wunder, wenn solches b dem Gehöre gleichsam ebenfalls wie ein blos durchgehender Ton vorkommt, obgleich, an sich betrachtet, der Ton b allerdings in der hier zu Grunde liegenden $\mathcal{B}_7$-Harmonie enthalten wäre.

Aus gleichem Grunde wird auch in Zff. 284 das Gehör den Ton es in der 2ten Hälfte des ersten Taktes für einen blosen Nebenton des folgenden Tones des aufnehmen, obgleich der Ton es an sich selber Grundton der Harmonie ist; und so wird es auch in Zff. 285 eher annehmen, der Ton e sei ein Durchgangston, als dafs es die Harmonie $\mathcal{E}_7$ mit kleiner None und beibehaltenem Grundtone e (1. §. 172) sei.

In Zff. 264^a scheint der Ton fis, obgleich die Grundharmonie *fis*$^{\circ}_7$ ist, doch nicht sowol als harmonisches Intervall dazustehen, sondern eher nur als blose Verbindungs- oder Zwischennote zwischen g und e.

Auch in Zff. 202^a erscheint auf ähnliche Weise in der Mitte des zweiten Taktes der Ton d dem Gehöre eher nur ein Vorschlagston zum folgenden Tone c zu sein.

Digitized by Google

In dem Beispiele §. 180 Seite 180 des 1ten Bandes kann man beim 3ten Viertel des 2ten Taktes den Ton fis entweder als harmonischen Ton, nämlich als Grundton der Harmonie $fis^{\circ}{}_7$ ansehen, oder auch als Nebenton zur eigentlichen Septime e.

In Zff. 285 steht in der Oberstimme der Ton $\overline{\overline{e}}$ weniger als harmonisches Intervall, als vielmehr blos als Nebenton von $\overline{\overline{d}}$.

In 286[a] und [b] steht in der Oberstimme der Ton $\overline{f}$ weniger als Grundton, als vielmehr blos als Nebenton der Septime. (Daſs die Harmonie des 2ten Taktes überall nichts anderes ist, als 𝔅:V_7 mit groſser, und b:V_7 mit beigefügter kleiner None, ist um so weniger zu bezweifeln, weil in beiden all das zutrifft, was wir im ersten Bande S. 163 bis 176, von diesen Nonen, sowol in Ansehung der Lage, als der Auslassung des Grundtons, beobachtet haben, in welcher lezteren Hinsicht eben auch hier das $\overline{f}$ grade nur darum nicht herbe klingt, weil es als bloser Nebenton zu $\overline{es}$ erklärt werden kann, und deshalb nicht bestimmt als beibehaltener Grundton, welcher als solcher hart klingen würde, empfunden wird.

Auch in Zff. 233½ wird im 2ten Takte der Ton $\overline{\overline{fis}}$ nicht sowol als eigentliche Terz der Grundharmonie $\mathcal{D}_7$, sondern vielmehr nur als Nebenton des Nebentons $\overline{\overline{e}}$ empfunden; ebenso in Zff. 132[b] im 3ten Takte der Ton a der zweiten Stimme, und in Zff. 184 die Zweiunddreisigstelnote $\overline{\overline{a}}$.

III.) Mehrdeutigkeit.

A.) *Darstellung der durch Durchgänge entstehenden Mehrdeutigkeit im Allgemeinen.*

§. 749.

Wir haben aus dem Bisherigen gesehen, dafs

1.) zuweilen einzelne Töne vorkommen, welche man, an sich selber betrachtet, sowol für harmonische, als auch für Vorschlagstöne ansehen könnte. Dies ist, z. B., wie wir schon in §. 748 bemerkten, der Fall in Ansehung des Tones $\overline{\overline{\text{fis}}}$ im zweiten Takte von 233½, des Tones $\overline{\overline{\text{b}}}$ bei Zff. 283, des Tones $\overline{\overline{\text{es}}}$ in Zff. 284, des $\overline{\overline{\text{e}}}$ in 285, des $\overline{\text{f}}$ in 286, u. a. m.

2.) Diese Mehrdeutigkeit geht aber nicht selten auch so weit, dafs ein und derselbe Zusammenklang, je nachdem man einen oder mehrere seiner Bestandtheile entweder als harmonisch geltende Intervalle, oder als blofse Durchgänge betrachten will, auf ganz verschiedenen Grundharmonieen – verschiedener Tonstufen beruhend erscheinen kann.

So kann man z. B. in Zff. 287 annehmen, der Zusammenklang [$\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{b}}$ $\overline{\overline{\text{f}}}$] in der ersten Hälfte des 2ten, 4ten, 6ten Taktes sei die Harmonie g_7, und die Harmonieenfolge sei also

$$\mathfrak{F}: \text{I} \mid \text{II}_7 \; \text{V}_7 \mid$$

Allein ebensogut liefse sich behaupten, die Harmonie des ganzen zweiten Taktes sei G_7, das $\overline{\text{f}}$ nur Nebenton zu $\overline{\text{e}}$, und die Harmonieenfolge also diese:

$$\mathfrak{F}: \text{I} \mid \text{V}_7 \mid$$

3.) Oft trifft es sich auch, daſs man, je nach Belieben, den einen Ton für durchgehend und den andern für harmonisch erklären könnte, oder aber umgekehrt jenen für harmonisch und diesen für harmoniefremd, wo denn ebenfalls, je nachdem man entweder den einen oder den anderen Ton als harmonischen Ton ansehen will, die Harmonie und Harmonieenfolge ganz verschieden erscheint. In Zff. 270 hat man die Wahl, entweder das $\overline{\overline{d}}$ der Oberstimme als nothwendig genäherten (§. 736) Durchgang zu $\overline{\overline{c}}$ zu betrachten, oder aber anzunehmen, die *D*7-Harmonie bleibe während dieses ganzen Taktes liegen, und das im Baſs erklingende dis, welches, ohne die chromatische Erhöhung, harmonisches Intervall dieser Harmonie wäre (§. 748), sei blos ein willkürlich genäherter Nebenton zum Tone *e* der folgenden *e*-Harmonie. Eine ähnliche Mehrdeutigkeit des Beispiels Zff. 262 haben wir bereits §. 742 beobachtet.

Auch in Zff. 245, im Anfange des zweiten Taktes, kann man die Zusammenklänge des ersten Viertels entweder so erklären, wie §. 726 geschehen, oder aber auch annehmen, es liege hier die tonische *G*-Harmonie zu Grunde, das $\overline{\overline{dis}}$ sei genäherter Vorschlag zum folgenden $\overline{\overline{e}}$, und zwar Vorschlag auf harmonischer Stufe (§. 756), das $\overline{\overline{e}}$ aber Vorschlag zweiten Ranges zum ersterwähnten Vorschlagstone $\overline{\overline{\overline{dis}}}$.

§. 750.

Solche Möglichkeit nun, manchen Zusammenklang auf mehrerlei Art erklären zu können, begründet wieder eine neue Art von **Mehrdeutigkeit**; und von dem neuen Gesichtspunkte aus, welchen diese Mehrdeutigkeit

uns eröffnet, sieht man leicht, dafs auf diese Art eine unzählige Menge von Zusammenklängen, welche wir bisher nur für wirkliche Akkorde ansehen konnten, uns nunmehr wieder zweifelhaft und mehrdeutig werden. Es geht diese Art von Mehrdeutigkeit sehr weit, und äufsert sich, wenn man will, bei dem gröfsten Theil aller Harmonieenfolgen. Wir wollen von der unzähligen Menge möglicher Fälle dieser Art noch einige als Beispiele anführen.

In Zff. 28^a könnte man, beim Zusammenklange [d f $\bar{c}$], auch wohl annehmen, das d sei Grundton, f Terz, $\bar{c}$ aber Septime der Harmonie d_7. Von gleicher Art ist Zff. 29. — Man kann aber die Töne d und f auch als blofse Durchgänge ansehen.

In Zff. 78^a kann der Zusammenklang [c $\overline{fis}$] ebensowol für $\mathcal{D}_7$ gelten, als man auch annehmen kann, $\overline{fis}$ sei blos genäherter Durchgang zu $\bar{g}$. Erstenfalls erschiene die folgende $\mathcal{G}$-Harmonie als 𝔊:I, leztenfalls als c:V. In Zff. 78^b könnte der Zusammenklang [c $\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\overline{\overline{fis}}$] auch wol als auf der $\mathcal{H}_7$-Harmonie beruhend angesehen werden, wenn man nicht lieber annehmen wollte, dis und fis seien blofs halbtönige Durchgangstöne vor e und g, und also keine harmonischen Intervalle. Auch in Zff. 80 könnte man, wenn man wollte, die Töne $\overline{fis}$ und $\overline{\overline{dis}}$ als harmonisch, und den Zusammenklang als $\mathcal{H}_7$ mit kleiner None betrachten. Aehnliche Mehrdeutigkeit äufsert sich in Zff. 92^a und ^{c}, je nachdem man den zweimal vorkommenden Ton $\overline{fis}$ als harmonisch, oder als durchgehend betrachten will. Von ähnlichen Folgen ist die Mehrdeutigkeit des Tones $\bar{f}$ in Zff. $99\frac{1}{2}^a$, ^{b}, ^{bb}, so wie in Zff. 100 im ersten Takte die des Tones as, in Zff. 151

Digitized by Google

der Töne $\overline{\text{ais}}$, $\overline{\text{cis}}$ und $\bar{\text{e}}$, in Zff. 239 des Tones $\bar{\text{a}}$, in Zff. 266 des Tones Eis. (Vergl. II. Bd. S. 169 oben), in Zff. 4 Seite 290 des zweiten Bandes der Töne fis und a, so wie der Töne $\overline{\text{fis}}$ und a Seite 291, der Töne h und $\bar{\text{d}}$ Seite 277 Zff. 2, 3, 4, der Töne $\overline{\text{fis}}$ und $\bar{\text{a}}$ Seite 278 Zff. 5, und der Töne gis und h in Zff. 1 des §. 557, ferner der sämmtlichen Achtelnoten in dem Beispiele Seite 113. Diesen Beispielen ähnlich ist, in Zff. 289 im 3ten Takte, der Zusammenklang [e ais cis $\bar{\text{e}}$ gis].

Ebenso haben wir in dem Beispiele Zff. 1 Seite 270 des II. Bandes, da wo die Töne [g $\overline{\text{cis}}$ $\bar{\text{e}}$ $\bar{\text{g}}$ $\overline{\text{ais}}$] zusammentreffen, die Töne $\overline{\text{cis}}$ $\bar{\text{e}}$ und $\overline{\text{ais}}$ als blofse Durchgänge zu den darauf folgenden Intervallen der ununterbrochenen $\mathcal{G}_7$-Harmonie angesehen, nämlich $\overline{\text{ais}}$ als Nebenton der eigentlichen Terz $\bar{\text{h}}$, $\bar{\text{e}}$ als Nebenton zur Septime $\bar{\text{f}}$, und $\overline{\text{cis}}$ als Durchgang zur Quinte $\bar{\text{d}}$: man könnte aber freilich diese Töne auch wol als harmonisch geltende Töne betrachten, wo dann der Akkord [g cis e ais] die Grundharmonie $\mathcal{A}_7$, $\mathcal{C}_7$ oder $\mathcal{F}is_7$ mit ausgelassenem Grundton und beigefügter kleiner None andeuten würde.

In Zff. 139[d] ist ebenso die zweite Hälfte des synkopirten Tones $\bar{\text{f}}$ mehrdeutig, indem man ihn auch als Hauptseptime betrachten könnte, wo dann die Grundharmonie eine andere als die darunter gezeichnete wäre. Aehnliches gilt von der zweiten Hälfte aller folgenden synkopirten Töne dieses Beispiels, so wie auch von 139[e].

In Zff. 290 kann man annehmen, der ganze erste Takt beruhe auf der $\mathcal{C}$-Dreiklangsharmonie und das $\overline{\text{fis}}$ der Mittelstimme sei blos durchgehend: man kann aber auch, wenn

Digitized by Google

man will, dies $\overline{fis}$ mit in harmonischen Anschlag bringen, und dann erscheint die zweite Hälfte des ersten Taktes als auf der Harmonie $\mathcal{D}_7$ beruhend (§. 167.)

In Zff. 291 könnte man das $\overline{e}$ allerdings als harmonisches Intervall erklären, wo dann die Harmonie des zweiten Taktviertels $\mathcal{F}_7$ wäre: man kann aber das $\overline{e}$ auch als blos durchgehend ansehen.

Auf ähnliche Weise steht es dem Gehöre frei, in Zff. 292 im ersten Takte die Töne $\overline{e}$ und $\overline{cis}$ entweder für harmonische Töne, oder für blos durchgehend zu erkennen; beim vierten Achtel mag es den Zusammenklang [b $\overline{es}$ $\overline{g}$] nach Belieben für *Es* erkennen, oder aber die Töne $\overline{g}$ und $\overline{es}$ als blose Nebennoten von $\overline{f}$ und $\overline{d}$; und im zweiten Takte hat es die Wahl, ob es sich bei jeder Achtel- oder Sechszehntelnote eine andere Harmonie, oder ob es sich die $\mathcal{F}_7$-Harmonie als den ganzen Takt hindurch zu Grunde liegend, und die in diese Harmonie nicht passenden Töne als harmoniefremde Nebentöne erklären will.

Ebenso kann es sich in Zff. 293[a] beim ersten Viertel des ersten Taktes, die Töne $\overline{\overline{a}}$ und $\overline{\overline{f}}$ nach Belieben als Terz und Grundton der $\mathcal{F}$-Harmonie denken, oder als blose Nebennoten von $\overline{\overline{g}}$ und $\overline{\overline{e}}$; und ebenso läfst sich der zweite Takt auf verschiedene Art deuten.

In Zff. 279[a] kann man den zweiten Akkord des ersten Taktes nach Belieben entweder so erklären, wie §. 746 geschehen, oder aber man kann denselben auch als eine Fortsezung der $\mathcal{F}$-Harmonie (nur aber in zweiter Verwechslung) ansehen, wenn man die Töne $\overline{\overline{gis}}$ und $\overline{\overline{e}}$ beide als durchgehend annimmt.

Digitized by Google

Denn warum sollte hier nicht dieselbe Harmonie zu Grunde liegen können wie bei [b]?

In Zff. 282, aus meinem Requiem, kann man den Zusammenklang [Ges b cis e] sowol für eine eigene Harmonie ansehen, nämlich für *Ges*7 [Ges b des fes], oder *Fis*7 [Fis ais cis e] oder für *c°*7 mit erhöhter Terz (§. 178) [Ges b des e] (§. 376), als auch annehmen, der ganze Zusammenklang sei nur ein Scheinakkord, nämlich es liege schon hier die *B*-Harmonie zu Grunde, der Ton e sei nur Nebenton der im folgenden Takte wirklich erscheinenden eigentlichen Quinte f, das cis sei Vorschlag zur Terz d, und das Ges Vorschlag von oben zu der im Baſs auftretenden eigentlichen Quinte F.

Von ähnlicher Art ist Zff. 281 (aus dem lezten Allegro meines Te Deum laudamus). Dort kann der zweite Akkord wol allerdings als *G*7 gelten; man kann aber gar wol auch annehmen, die Grundharmonie des 1ten Taktheiles bleibe auch beim 2ten Viertel liegen, und h erklinge nur als Durchgangston zum c der folgenden Harmonie, so wie f zu es, und d zu c. Ebenso könnte man den Zusammenklang des vierten Viertels an sich wol als [ges ces es a] für die Harmonie *f°*7 mit erhöhter Terz (1. §. 181) ansehen, oder auch als [ges ces es bes] oder [fis h dis a] für *Ges*7 oder *H*7: allein man kann auch annehmen, die *As*-Harmonie des dritten Taktviertels daure noch fort, das a sei blos genäherter Vorschlag zum folgenden b, das ces ebenso zu b, und das fis zu g.

§. 751.

In vielen, ja sehr vielen Fällen steht es uns sogar frei, sogar sämmtliche Töne ei-

Digitized by Google

nes Zusammenklangs entweder für harmonische Intervalle, oder sämmtlich für harmoniefremd zu erkennen. Z. B. in Zff. 92[a] könnte das $\bar{\bar{c}}$ des 2ten Akkordes auch wol bloſse Nebennote des folgenden $\bar{\bar{d}}$ sein, so wie $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{fis}}$ Nebennoten von $\bar{\bar{h}}$ und $\bar{g}$, wo dann diesem zweiten Akkorde gar keine eigene Harmonie, sondern bei allen drei ersten Akkorden die $\mathcal{G}_7$-Harmonie unausgesezt zu Grunde läge. Aehnliches läſst sich vom 6ten Akkorde desselben Sazes sagen, so wie vom 2ten und 6ten in Zff. 92[b], [c] u. [cc]i, vom 2ten Akkorde in Zff. 98[a] u. [b], vom 2ten in 137[a], vom 2ten in 155, u. a. m.

Wenn man in Zff. 294 sämmtliche Töne als harmonisch geltend ansehen will, so besteht der Saz aus folgenden vier Harmonieen:

$$\mathfrak{C}\!:\!\mathrm{I}\ \ \mathrm{vii}^{o}\ \ \mathrm{vi}\ |\ \mathrm{V}$$

Man kann den Saz aber auch so erklären, als seien die beiden Achtelnoten der Oberstimme Durchgangstöne zweiten und ersten Ranges, das f der Mittelstimme Durchgang zum folgenden e, das d der Unterstimme aber Durchgang zu c, wo dann der ganze erste Takt als auf der Harmonie $\mathfrak{C}$:I beruhend erschiene, und die ganze Harmoniefolge also folgende wäre

$$\mathfrak{C}\!:\!\mathrm{I}\ |\ \mathrm{V}$$

oder aber man könnte auch die zweite Achtelnote gelten lassen, wodurch sich folgende Harmonieen ergäben

$$\mathfrak{C}\!:\!\mathrm{I}\ \ \mathrm{vi}\ |\ \mathrm{V}\ |$$

u. s. w.

Man sieht hieraus, auf wie vielfältige Art solche Terzsextengänge, wie dieser, und ähnliche von der, §. 659 und 660 dieses Bandes

Digitized by Google

erwähnten Art, sich ansehen und erklären lassen.

Daſs auch in dem, §. 180 Seite 180 des ersten Bandes angeführten Beispiele, der Ton $\overline{\text{fis}}$ mehrdeutig sei, ist schon §. 748 S. 209 erwähnt worden. Allein noch mehr! was kann uns hindern, anzunehmen, die Grundharmonie sei während der ganzen Dauer des zweiten Taktes überall *e*, das $\overline{\text{ais}}$ nur Durchgangston zum folgenden $\bar{h}$, das $\bar{c}$ zum folgenden h, das fis aber zum folgenden Grundtone e?

B.) Grenzen der Mehrdeutigkeit.

§. 752.

Durch die Betrachtungen der vorstehenden §§. sehen wir uns in ein neues Meer von Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheiten geworfen, und man wird billig fragen, ob nicht, und wo diese Mehrdeutigkeit ihre Grenzen habe? und wofür man denn in vorkommenden Fällen einen solchen mehrdeutigen Zusammenklang zu halten habe?

Auch hier gilt wieder dasselbe zur Antwort, was wir schon mehrmal in ähnlichen Fällen bewährt gefunden haben, nämlich: jeder solche Zusammenklang erscheint dem Gehöre für Das, wofür er sich am füglichsten, am leichtesten und schiklichsten erklären läſst. Läſst er sich als Zusammenklang von wirklichen harmonischen Intervallen einfacher und natürlicher erklären, so gelte er dafür; paſst und schikt sich aber alles besser, wenn man die andere Erklärungsart annimmt, so ist natürlich auch diese vorzuziehen. Nur selten werden beide Erklärungsarten einander die

Digitized by Google

Wagschale halten; ist jedoch dies leztere der Fall, so bleibt der Zusammenklang eben wirklich mehrdeutig und zweifelhaft.

Wir wollen, um uns dies näher zu entwikkeln,

a.) erst einige Beispiele von Tonverbindungen aufsuchen, deren Bestandtheile dem Gehör entweder insgesammt, oder doch zum Theil, nicht sowol wirkliche harmonische Intervalle, als vielmehr bloſse Durchgangstöne zu sein scheinen, sodann

b.) solche, wobei das Gegentheil stattfindet, und endlich

c.) solche Zusammenklänge, welche wirklich zweifelhaft bleiben.

---

a.) Scheinakkorde.

§. 753.

Zuerst also von solchen Fällen, wo es einfacher und natürlicher ist, die mehrdeutigen Zusammenklänge blos durch Durchgänge zu erklären, als, die Töne, woraus sie bestehen, für wirkliche harmonische Intervalle gelten zu lassen.

Einen solchen Zusammenklang, welcher, den Tönen nach, aus welchen er besteht, einem aus lauter harmonischen Tönen bestehenden Akkorde vollkommen gleich sieht, welcher aber, dem Zusammenhange nach, in welchem er erscheint, d. h. dem in §. 752 erwähnten Grundsaze zufolge, vom Gehöre nicht als solcher Akkord empfunden wird, welcher also ein aus harmonischen Tönen bestehender Akkord

Digitized by Google

scheint, aber nur scheint, ohne es wirklich zu sein, d. h. ohne dem Gehör in der That als solcher zu gelten, — einen solchen Zusammenklang, sag' ich, wollen wir künftig **Scheinakkord** nennen.

So gleicht z. B. in Zff. 151 der Zusammenklang [g $\overline{ais}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{e}}$] allerdings vollkommen einem $\mathcal{Fis}_7$-Akkorde mit ausgelassenem Grundtone und beigefügter kleiner None, oder etwa einer ebensolchen $\mathcal{Dis}_7$-, $\mathcal{C}_7$-, oder $\mathcal{A}_7$-Harmonie. Allein das Gehör empfindet ihn nicht als solchen, weil es offenbar viel einfacher ist, die Töne $\overline{ais}$, $\overline{\overline{cis}}$ und $\overline{\overline{e}}$ der drei oberen Stimmen als blos durchgehend anzusehen, indem alsdann der ganze Takt auf der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{G}_7$ beruhend erscheint, indess man andernfalls für diesen Takt drei Grundharmonieen annehmen müsste, nämlich erst $\mathcal{G}_7$, dann $\mathcal{C}_7$ oder $\mathcal{A}_7$ oder gar $\mathcal{Fis}_7$ oder $\mathcal{Es}_7$ mit kleiner None, und dann wieder $\mathcal{G}_7$, welches denn für diesen Takt folgende minder einfache Harmonieenfolge gäbe:

	$\mathfrak{C}:V_7$ • $\mathfrak{f}:V_7$ • $\mathfrak{C}:V_7$
oder	. . . . . $\mathfrak{d}:V_7$ . . . . . (§. 340.)
oder etwa	. . . . . $\mathfrak{as}:V_7$ . . . . .
wo nicht gar	. . . . . $\mathfrak{h}:V_7$ . . . . .

In Zff. 227[b] im 2ten Takte könnte man, statt das $\overline{\overline{g}}$ als harmoniefremd anzusehen, dasselbe auch als harmonisch geltend betrachten, und sohin die Harmonie der 2ten Hälfte des 2ten Taktes für $\mathfrak{C}:V_7$ erklären; allein offenbar ist erstere Erklärungsart einfacher, und sicher wird das Gehör das $\overline{\overline{g}}$ nur als Nebenton empfinden.

In Zff. 281 ist es allerdings viel einfacher, den vierten Akkord als blossen Scheinakkord,

Digitized by Google

als für die Harmonie f^{o}_{7}, oder gar für die nichts weniger als nahe liegende Harmonie $\mathcal{Ges}_7$ oder $\mathcal{H}_7$ zu erklären. (Siehe S. 215.)

Auch in Zff. 282 (S. 215) ist die Erklärung als Scheinakkord offenbar die einfachste.

In Zff. 290 wird dem Gehöre das $\bar{\text{fis}}$ eher als blofser Durchgang zu $\bar{\text{g}}$, denn als harmonisch geltende Note klingen; denn aus ersterem Gesichtspunkte betrachtet, bleibt der ganze erste Takt auf E i n e r Harmonie C : I beruhen; wollte man aber fis als harmonisch geltend annehmen, so bedürfte es zu Erklärung dieses Taktes nicht nur zwei verschiedene Harmonieen, sondern das Aufeinanderfolgen derselben wäre sogar eine wenigstens vorübergehende Ausweichung, nämlich

C : I G : V_7 I.
C : V. (§. 502, 357.)

In Zff. 291 liegt, wenn man den Ton $\bar{\text{e}}$ als blos durchgehend betrachtet, in den beiden ersten Takten die Harmonie $\mathcal{F}$ oder $\mathcal{F}_7$ zu Grunde: wollte man aber das $\bar{\text{e}}$ als harmonischen Ton gelten lassen, so würde er den Zusammenklang des vierten Taktviertels zur weit minder gewöhnlichen Harmonie $\mathcal{F}_7$ stempeln, von welcher dann der noch weit ungewöhnlichere Harmonieenschritt

F : I - I_7 - I oder F : I - I_7 B : V_7

geschähe (wobei überdies auch noch ein anderer Fehler in der Stimmenführung läge, welchen wir bei der Lehre von Vorbereitung der Septimen kennen lernen.) Aus all diesen Gründen wird das Gehör nicht sehr geneigt sein, sich den Zusammenklang also zu erklären, und folglich den Ton $\bar{\text{e}}$ weit eher als blossen durchgehenden Nebenton empfinden.

Digitized by Google

Ebenso wird man im ersten Takte von Zff. 162[b] das lezte Viertel $\bar{e}$ der Mittelstimme nicht sowol als grofse Septime der an sich selber seltenen $\mathcal{F}_7$-Harmonie empfinden, als viel eher blos für eine Nebennote des folgenden harmonischen Tones d. Das lezte Viertel $\bar{f}$ des folgenden Taktes aber, welches in ähnlichem Zusammenhange vorkommt, wie im vorigen Takte das $\bar{e}$, wird das Gehör sich ebendarum ebenfalls als blos durchgehend erklären, obgleich sich dieses $\bar{f}$ an sich auch ganz füglich als Septime der an sich ganz gewöhnlichen Hauptseptimenharmonie ansehen liefse.

Auch in Zff. 293[a] ist die durch die obere Chiffernreihe angedeutete Erklärung einfacher und natürlicher, als die andere, indem der Saz, wenn man sämmtliche Viertelnoten als Durchgänge betrachtet, am Ende als blose Verbrämung des sehr natürlichen und gebräuchlichen Sazes Zff. 293[b] erscheint.

Auch in Zff. 295 ist es natürlicher, beim Zusammenklange [ais $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$] anzunehmen, das $\bar{\bar{c}}$ sei nur Nebenton zum $\bar{h}$ des folgenden *e*-Akkordes, so wie das ais nur Nebenton zum folgenden Tone h, als dafs man den Zusammenklang für $fis^{\circ}{}_{7}$ mit erhöhter Terz ansieht, indem nach dieser lezten Erklärungsart die erhöhte eigentliche Terz ais tiefer läge als die eigentliche Quinte $\bar{\bar{c}}$, welche Lage solchem Akkorde ungewöhnlicher und nicht natürlich ist. (§. 179 und 182.)

In Zff. 296 könnte man freilich die Harmonie des 2ten Taktes an sich selber allenfalls für $fis_{7,}$, und die des 3ten für $\mathcal{D}_7$ halten: allein weit eher wird das Gehör die Bafstöne E und D als blos durchgehend zwischen dem Fis des ersten und dem Cis des 4ten Tak-

Digitized by Google

tes, und also *fis* als Grundharmonie aller vier Takte vernehmen, wie dies auch schon Kirnberger (K. d. r. S. 1. Bd. 4. Abschn. Anm. S. 51) gethan hat. Wollte man erstere Erklärungsart annehmen, so würde nicht nur eine wunderliche und ungewöhnliche Harmonieenfolge:

fis fis_7 $\mathfrak{D}_7$ *fis*,

sondern auch (wie wir weiter unten, bei der Lehre von Behandlung der Septimen, werden erkennen lernen) eine üble Stimmenführung erscheinen.

In Zff. 28 ist die durch die Querstriche über d und f angedeutete Erklärungsart nicht blos einfacher, sondern auch viel natürlicher, als wenn man die Töne d und f als harmonische Töne ansehen wollte. Im ersten Falle bedarf es zur Erklärung des ganzen Sazes nur einer einzigen Grundharmonie: im zweiten Fall aber müſste man deren drei annehmen, nämlich:

$\mathfrak{C}$: I ; II_7 • I.

Ueberdies wär dieser leztere Harmonienschritt II_7 • I auch noch ein ziemlich ungewöhnlicher; (§. 468) und darum sehen wir den Akkord [d f $\bar{c}$] hier nicht für eine Septimenharmonie, sondern lieber für einen Scheinakkord an.

Ganz ebenso erklären sich Zff. 29, sowie Zff. $29\frac{1}{2}$[a] bis [b].

Die Tonlehrer haben übrigens (hier nebenbei bemerkt,) es sich oftmals sehr sauer werden lassen, Tonverbindungen der Art, wie die in Zff. 28 und 29, zu erklären, indem sie dieselben als einen eigenen Akkord ansehen zu müssen glaubten, welchen sie den Namen: Akkord der stillstehenden Septime, gaben, und von welchem sie dann gewaltig viel Gelehrtes

Digitized by Google

und Schwerverständliches zu sagen wufsten, (man sehe z. B. Leipz. allg. musikal. Ztg. 1810 N°· 58, 59) und wobey denn auch wieder die beliebten elliptischen und katachrestischen Harmonieenfortschreitungen eine grofse Role spielen. Wir aber sehen wol, dafs es zu unsrer einfachen Erklärungsart keiner grofsen Gelahrtheit bedarf, sondern dafs die Töne d und f in Zff. 28ᵃ höchst alltägliche durchgehende Töne sind, wovon wir gar nichts Besonderes zu sagen wissen.

---

b.) Wirkliche Akkorde.

§. 754.

In den bisherigen Beispielen sahen wir Zusammenklänge, deren Bestandtheile sich füglicher für harmoniefremde Töne, als für harmonische Intervalle halten liefsen. In manchen anderen Fällen hingegen würde es weniger einfach, weniger natürlich sein, die Töne eines Zusammenklanges als harmoniefremde Töne durchgehend zu erklären, als wenn man sie sämmtlich als wirkliche harmonische Intervalle gelten läfst.

So könnte man es z. B. freilich nicht wehren, wenn einer etwa annehmen wollte, in dem Beispiele Zff. 297 in der zweiten Hälfte des ersten Taktes seien alle Töne der drei Oberstimmen blos durchgehend, und die Harmonie also überall nichts anderes, als C; denn das h könnte allerdings Durchgang zum gleich wiederkehrenden $\bar{c}$ sein, das f Zwischennote von g zu e, so wie das d zwischen e und c, das g und G aber gehören ohnedies eben

Digitized by Google

so gut zur *G*-, als zur *g*-Harmonie: — allein man fühlt leicht, daſs diese Erklärungsart wenigstens nicht einfacher und natürlicher ist, als wenn man den Zusammenklang [G d f h] für das annimmt, was er zunächst zu sein scheint, nämlich für $\mathfrak{G}_7$, und die Harmonieenfolge für die ganz alltägliche Folge: I ⁊ V_7 ⁊ I.

---

c.) **Zweifelhafte Akkorde.**

§. 755.

In manchen Fällen ist es aber auch wirklich zweifelhaft, ob man diese oder jene Note als durchgehende, oder als harmonische betrachten soll. Z. B. in Zff. 287 kann man das $\bar{f}$ im zweiten Takte ganz füglich für harmoniefremd ansehen, wo dann die Harmonie des zweiten Taktes durchaus $\mathfrak{G}_7$ wäre, und die Harmonieenfolge im Ganzen also:

$\mathfrak{F}$: I ⁊ | V_7.

Man könnte aber diesen Zusammenklang [g $\bar{b}$ $\bar{f}$] auch eben so füglich für das ansehen, was er, an sich betrachtet, zunächst zu sein scheint, nämlich für g_7, wo dann die Harmonieenfolge auch wieder eine sehr natürliche und gewöhnliche wäre, nämlich

$\mathfrak{F}$: I ⁊ | ii_7 ⁊ V_7 | (§. 473).

Man wird kaum einen entscheidenden Grund auffinden können, der einen Erklärungsart einen überwiegenden Vorzug vor der anderen zuzusprechen, (denn warum sollte bei 287^a nicht ebendieselbe Harmonie zu Grunde liegen können, als bei 287^d?) und dieser Zusammenklang ist und bleibt daher **wirklich mehrdeutig.**

Digitized by Google

Auf ähnliche Art liefse sich Zff. $287\frac{1}{2}$ auf zweierlei Art gleichgut erklären, nämlich entweder als

$$\mathfrak{h}: \text{I} \bullet \,|\, \text{II}^{\circ}{}_{7},$$

oder als

$$\mathfrak{h}: \text{I} \bullet \,|\, \text{VI}_{7} = \text{II}^{\circ}{}_{7};$$

vergl. das Beispiel 2 Bd. S. 35.

Zff. 245 ist schon Seite 179 auf eine Art erklärt, nach welcher den ganzen 2ten Takt hindurch die Grundharmonie *G* bliebe, und die Töne $\overline{\overline{\text{dis}}}$ und h Nebentöne wären. Es liefse sich aber dieser Zusammenklang, wie wir Seite 211 ebenfalls bemerkt haben, auch aus der *G*-Harmonie erklären, wenn man die Töne h und $\overline{\overline{\text{g}}}$ als harmonisch, das $\overline{\overline{\text{dis}}}$ als harmoniefremden Nebenton zum $\overline{\overline{\text{e}}}$ des folgenden Akkordes, das $\overline{\overline{\text{e}}}$ aber als Nebenton 2ten Ranges ansieht. Von diesen beiden Erklärungsarten scheint mir keine entschieden näher zu liegen als die andere.

Auch in Zff. 266 und 270 wüfste ich nicht, welche von den S. 211 und 213 erwähnten zwei verschiedenen Erklärungsarten einen sehr entschiedenen Vorzug verdiente.

Auch in Zff. 288, in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, kann man entweder annehmen, die Töne der 1ten, 2ten und Bafsstimme seien Bestandtheile einer $\mathfrak{B}_7$-Harmonie, und das $\overline{\text{c}}$ des Tenors Durchgang zum h der folgenden $\mathfrak{G}_7$-Harmonie; oder aber, die Grundharmonie sei $d^{\circ}{}_7$ in zweiter Verwechslung, und nur das B Durchgang zur eigentlichen Quinte As. Ich wüfste keinen Grund, der einen oder der anderen Erklärungsart einen sehr entschiedenen Vorzug zu geben.

Ebenso scheint mir doch immer unentschieden, ob in Zff. 289, beim lezten Vier-

tel des 3ten Taktes, der Zusammenklang [e ais cis e gis] nicht ebensogut als eine kurz vorübergehende Ausweichung durch die Wechseldominantenharmonie *Fis7* empfunden werden könne? und ebenso, ob in Zff. 298 der Zusammenklang [a dis fis c] so zu erklären sei, wie ihn die Chiffern bei [a], oder so, wie sie ihn bei [b] andeuten. (Vergl. II. Bd. S. 272 Zff. 8.) Ein Gleiches gilt von den in eben dem 2ten Bande angeführten Beispielen S. 277 Zff. 2, 3, 4, S. 278 Zff. 5 und 1, S. 281, S. 284, S. 290 und 291: worauf wir bei der Lehre von der Fortschreitung der Hauptseptimen zurükkommen werden.

Auch in 292, 293 und 293½[a] wird man es ziemlich zweifelhaft finden, ob und in wiefern man bei jeder Viertel-, Achtel-, oder Sechszehentelnote eine andere Grundharmonie annehmen, und welche Töne man für harmonisch, welche als blos durchgehend ansehen will.

All diese Beispiele und noch mehrere andere sind und bleiben also w i r k l i c h mehrdeutig.

C.) *Lindernde Wirkung der Mehrdeutigkeit.*

§. 756.

Nach so Manchem, was wir schon früher von der lindernden Eigenschaft verschiedener Arten von Mehrdeutigkeit beobachtet haben, kann man sich wol im Voraus denken, daſs auch die hier besprochene Art von Mehrdeutigkeit in ihrer Sphäre ähnliche Wirkung äuſsert.

Digitized by Google

In der That bemerkt man denn auch, daſs mancher Zusammenklang harmoniefremder Töne, von welchem man sonst wol erwarten mögte, er werde dem Gehöre beschwerlich fallen, sich doch darum weit angenehmer ausnimmt, als sonst wol der Fall sein mögte, weil er, wenn man ihn als aus lauter harmonischen Tönen bestehend ansähe, einen an sich nicht hart klingenden Akkord darstellen würde, oder mit andern Worten: weil er, als wirklicher Akkord betrachtet, nicht unter die hart klingenden Akkorde gehören würde.

So ist, z. B. in Zff. 151, wo die Töne $\overline{\overline{ais}}$, $\overline{\overline{cis}}$ und $\overline{\overline{e}}$ nach S. 219 harmoniefremd sind, solches Zusammenklingen von drei zur Harmonie nicht passenden Tönen auf einmal, dem Gehöre hauptsächlich darum doch nicht unangenehm, weil dieser ganze, aus einem harmonischen und drei harmoniefremden Tönen bestehende, Zusammenklang einen Scheinakkord, einen verminderten Septimenakkord (§. 174) bildet, welcher an sich nichts weniger als hart klingend ist.

Auch von Zff. 281 läſst sich behaupten, daſs das Gehör sich den, beim ersten Anblik allerdings das Auge befremdenden Zusammenklang [fis $\overline{ces}$ $\overline{es}$ $\overline{a}$] nur darum so ganz ohne Widerwillen gefallen läſst, weil dieser Zusammenklang, als [fis h $\overline{dis}$ $\overline{a}$] oder [ges $\overline{ces}$ $\overline{es}$ $\overline{bes}$] betrachtet, eine ganz gewöhnliche Hauptseptimenharmonie $\mathcal{H}_7$ oder Ges_7 sein würde.

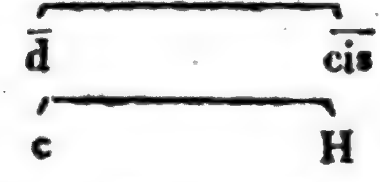
Aehnliches läſst sich in Zff. 282 von dem Scheinakkord [Ges b $\overline{cis}$ $\overline{e}$] sagen.

Im Gegentheil aber erscheint in Zff. 299^a der ganze zweite Takte darum so hart, weil man sich unter keinem der beiden darin vorkommenden Zusammenklänge [h $\overline{a}$ $\overline{\overline{c}}$] und [c g h] einen

Akkord denken kann, es wäre denn etwa, dafs man Ersteren für eine $\mathcal{H}_7$-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundton, und lezteren für einen grofsen Septimenakkord $\mathfrak{G}_7$ nehmen wollte, welche beide Harmonieen aber, wie wir schon längst bemerkten, an sich selber hart klingen, und wobei also nichts gewonnen wäre.

Ebenso sind die Durchgangstöne ais und c̄ in Zff. 295 dem Gehöre darum minder wolklingend, weil dieser Zusammenklang, wenn man ihn als wirklichen Akkord betrachten wollte, ein an sich hart klingender Akkord wäre, wie dies auch schon S. 221 bemerkt worden.

Auch in Zff. 100 kann das Gehör im Anfange des 3ten Taktes unter dem Zusammenklange [H g c̄is ā̄] sich auch nicht einmal einen Scheinakkord denken, weshalb auch dieser Akkord ihm wenigstens nicht besonders lieblich klingt, um so mehr, da die zweite Stimme, indem sie sich zum Durchgangstone cis hinbewegt, dabei eine reine Sekundenparallele gegen die Bafsstimme bildet:



Vergl. ebendaselbst Takt 6 und 7.

Auch die in Zff. 300ᵃ abgebildete *Stelle* aus Mozarts Hymne: „Misericordias Domini" giebt ein interessantes Beispiel von *solcher* Wirkung der Mehrdeutigkeit. Hier wird die in den beiden ersten Takten in c-moll *ausgesprochene* Phrase, in den zwei folgenden Takten gradezu in d-moll wiederholt. Das *Gehör* nimmt hier den mit dem 3ten Takte eintretenden neuen Anfang einer der vorhergehenden

ähnlichen Phrase, ohne Zweifel sogleich für einen neuen Anfang in d-moll, und dies Aufeinanderfolgen zweier Säze aus so wenig verwandten Tonarten würde dem Gehöre ziemlich hart auffallen, wenn nicht die Mehrdeutigkeit der zweiten Hälfte des 2ten Taktes die Härte milderte. Der in den Singstimmen liegende Ton gis erscheint nämlich dem ins c-moll gestimnten Gehöre zunächst als as, und sohin als None der eben zu Grunde liegenden $\mathcal{G}_7$-Harmonie. Er könnte aber auch ganz füglich als Nebenton zum a der folgenden Harmonie gelten, (wofür ihn das Gehör bei mehrmal wiederholtem Anhören am Ende auch wirklich vernehmen wird.) Diese Mehrdeutigkeit verschmilzt und mildert die Härte des Ueberganges bedeutend, wozu überdies noch kommt, dafs die Tonart d-moll die Haupttonart des ganzen Stükes ist, in welche das Gehör sich ohnedies schon williger wieder einstimmen läfst; und endlich könnte man sogar noch mit in Anschlag bringen, dafs die Zusammenklänge [gis $\bar{f}$ $\bar{\bar{d}}$] und [gis $\bar{d}$ $\bar{h}$] eine Harmonie darstellen, welche an sich selbst zwischen $\mathcal{G}_7$ und $\mathcal{E}_7$ mehrdeutig ist, und, wenn man sie als $\mathcal{E}_7$ betrachtet, alsdann an eine wolbekannte Phrase der Art, wie die, Seite 229 des zweiten Bandes dargestellten, erinnert, wornach sich dann, wenn man, seit der Pause des Basses, die Singstimmen als Bafs ansieht, die Sache gleichsam das Ansehen gewinnt, als verhalte sie sich so, wie bei 300[b], wobei der Eintrit der Hörner mit [A a] ebenfalls das seinige beiträgt, um das Gehör halbwegs zu täuschen, als fange die neue Phrase in d-moll wirklich in Quartsextenlage an. (§. 485.)

Daſs Manche in der besagten Stelle eine verdekte Quinte

g (gis) a
C D

gespürt haben, ist kaum erwähnenswerth.

IV.) Verschiedene Art, wie Durchgangstöne vorkommen können.

§. 757.

Nachdem wir bisher untersucht haben, welche Töne als Nebentöne gebraucht werden, wollen wir auch die verschiedene Art, wie, und die Umstände, unter welchen solche Durchgänge vorkommen können, noch etwas näher zu erforschen, und zu unterscheiden, und zugleich zu untersuchen uns bemühen, inwiefern solche Durchgänge unter diesen oder jenen Umständen dem Gehöre besser oder übler, angenehmer oder härter klingen.

A.) Kurz vorübergehende oder länger anhaltende Durchgänge.

§. 758.

Die Durchgangstöne sind bald von längerer Dauer, bald gehen sie auch nur schnell vorüber, oder, allgemeiner ausgedrükt, die Hauptnote erscheint entweder sehr bald nach der Nebennote, oder aber sie bleibt länger aus, läſst länger auf sich warten.

Digitized by Google

Die Ziffern 218, 219[b], 221[b], u. a. m. enthalten Beispiele von kurz vorübergehenden Durchgängen; länger sind in Zff. 220b das $\bar{\bar{f}}$ und das $\bar{\bar{a}}$, in Zff. 228[b] die Durchgänge des ersten, 2ten und 3ten Taktes, noch längere die des 5ten und 6ten, so wie der in 229[b] und [d]. Weitere Beispiele von bedeutend langen Durchgängen zeigen Zff. 28[a], 28[e], 29, 279½[c]. Auch in Zff. 296 bleibt im Bafs die Hauptnote lange aus.

In Zff. 255 ist, im zweiten Takte, das e nur als ein, einen ganzen Takt hindurch währender, Durchgang von dis zu f zu erklären, so wie das $\bar{e}$ als Zwischenton von $\overline{fis}$ zu $\overline{dis}$.

In Zff. 254 im 8ten Takte erscheint der, der *E*-Harmonie fremde Ton a, von der Dauer einer halben Note, indefs in der Oberstimme mehrere harmoniefremde Töne von weit kürzerer Geltung durchgehen; und ebenso geht in 230 im 2ten Takte in der Bafsstimme mehreremale der harmoniefremde Ton fis in Sechszehentelgeschwindigkeit durch, indefs in der zweiten Stimme der harmoniefremde Ton $\bar{f}$ mit der Dauer einer Viertelnote ertönt.

§. 759.

Es ist natürlich, dafs ein harmoniefremder Ton desto fühlbarer und auffallender wird, je länger er anhält, oder je länger der Hauptton, auf welchen er sich bezieht, ausbleibt, indefs Durchgänge, welche sich sonst wol hart ausnehmen würden, im geschwinden Vorübergehen nicht mehr unangenehm auffallen. So hat z. B. Mozart im Quintette des zweiten Akts der Zauberflöte Zff. 299[b] ganz unbedenklich Durchgänge gesezt, welche den in Zff. 299[a] als hartklingend bezeichneten ganz gleich sind, wel-

che aber, wegen des schnellen Vorübergehens, durchaus nicht mehr widrig klingen.

B.) Leichte, schwere Durchgangstöne.

§. 760.

Eine zweite nicht unwichtige Verschiedenheit der harmoniefremden Noten beruht auf dem Umstande, ob die Nebennote auf einem schwereren Zeittheile (1. §. 105) erscheint, als die Hauptnote, oder auf einem leichteren.

In dem Beispiele Zff. 219[b] sind im ersten Takt alle durchgehende Noten innerlich leichter als die harmonischen Töne: im zweiten Takt aber umgekehrt. In Zff. 229[b] ist das harmoniefremde $\bar{c}$ schwerer als der darauf folgende harmonische Ton h.

Manche Tonlehrer wollen nur diejenigen durchgehenden Noten eigentlich durchgehende Noten genennt wissen, welche auf leichteren Zeiten als ihre Hauptnoten eintreten, diejenigen aber, welche auf schwereren Zeiten erscheinen, sollen Wechselnoten heissen, (freilich eine etwas wunderliche Benennung). Andere wollen jenen den Namen regulär durchgehende Noten beilegen, den Lezteren aber den Namen irregulär durchgehende, (worin die Irregularität liegen soll? verstehe ich freilich nicht.) Wieder andere aber verstehen unter regulärem und irregulärem Durchgehen wieder was ganz anderes (z. B. Koch in s. Anleit. z. Kompos.) Durch diese Varianten sind denn nun wieder all' diese Kunstworte zweideutig und für uns also un-

Digitized by Google

brauchbar geworden, bis auf die einzige Benennung: Wechselnote. Denn da unter diesem Ausdruke niemand etwas anderes versteht, als eine harmoniefremde Note, welche auf einem schwerern Zeittheil erscheint als ihre Hauptnote, so können allerdings auch wir uns, zu Bezeichnung eines solchen Tones, der Benennung Wechselnote bedienen. Man kann aber einen solchen Ton eben so gut auch einen schweren Durchgang nennen, und im Gegentheile die auf leichte Zeiten fallenden Durchgangsnoten: leichte Durchgänge, leichte Vorschläge, leichte durchgehende Noten.

§. 761.

Die Eintheilung der durchgehenden Noten in leichte und schwere erschöpft übrigens an und für sich selber nicht alle mögliche Fälle: indem durchgehende Noten vorkommen können, von denen man in der That nicht bestimmt zu sagen weiſs, ob man sie für Wechselnoten oder für leichte Durchgänge erklären soll. Dies ist z. B. der Fall in dreitheiligen Taktarten, in welchen bekanntlich zwei leichte Takttheile nacheinander folgen, (§. 104) wo man also, wie in Zff. 218[a] nicht bestimmt zu sagen weiſs, ob man das $\overline{\overline{cis}}$ leichter oder schwerer als das nachfolgende $\overline{\overline{d}}$ nennen soll.

Ebendies ist der Fall, wenn die durchgehende Note eine Synkope bildet und somit zwar auf einem leichten Zeittheil eintritt, aber hernach auch in dem folgenden schwereren Zeittheile noch fortwährt, z. B. in Zff. 301[a]. Hier sind, in den beiden Oberstimmen, die Zwischennoten $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{a}}$ im 2ten Takt al-

lerdings ohne Zweifel leichte Durchgänge, und im folgenden 3ten Takte sind sie eben so unzweideutig schwerer als ihre Hauptnoten $\overset{=}{g}$ und $\overset{=}{c}$, und folglich Wechselnoten: im 4ten Takt aber sind sie so zu sagen beides zugleich. Ebenso sind im 5ten Takte die Zwischennoten $\overset{=}{c}$ und $\overset{=}{c}$ unzweideutig leichte Durchgänge, im 7ten Takt aber zweideutig. Von ähnlicher Art sind die Durchgänge im 8ten Takt. Ebenso sind in Zff. 218^{b} die Durchgänge $\overset{\equiv}{cis}$ und $\overset{=}{a}$ weder bestimmt Wechselnoten, noch auch leichte Durchgänge zu nennen.

Werden endlich solche Durchgänge vollends auch noch entweder in kleine Stüke zerbrökkelt, oder durch Pausen getrennt, und dergleichen, wie Zff. 301^{b}, so wird es dann immer noch unbestimmter, ob sie als leichte, oder als Wechselvorschläge zu betrachten sind.

§. 762.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs Wechselnoten etwas härter auffallen, als leichte Durchgänge, schon darum, weil sie schwerer sind, auf die schwerere oder sogenannte bessere Zeit fallen, und dadurch sich mehr hervorheben, als andere leichter vorübergehende. Darum stofsen z. B. in Zff. 302 die beiden Durchgänge $\bar{h}$ im ersten Takte bei weitem nicht so hart an, als im zweiten Takte, weil sie in jenem blos leicht vorübergehende, in diesem aber schwer auftretende Durchgänge sind.

C.) *Durchgangstöne zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie.*

§. 763.

Ein Durchgangston ist entweder Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, oder aber zu einem Intervalle der folgenden; oder mit andern Worten: die Hauptnote, an welche der Durchgangston sich anschliesst, ist entweder ein Intervall derjenigen Harmonie, während welcher er als Nebenton gehört wird, oder ein Intervall der erst folgenden. Z. B. in Zff. 228[b] ist der erste Ton $\overline{\overline{d}}$ Durchgang zu $\overline{\overline{c}}$, also zum Grundtone der *G*-Harmonie, während welcher der Durchgangston $\overline{\overline{d}}$ auftritt: ebenso sind alle übrigen Durchgangsnoten dieses Beispiels Durchgänge zu Intervallen derjenigen Harmonie, während welcher sie als Durchgangstöne auftreten. Ebenso ist in Zff. 229[b] das $\overline{c}$ Durchgangston zu dem h, welches Leztere die Terz der *G*-Harmonie ist, während welcher das $\overline{c}$ als Durchgang gehört worden.

In Zff. 303 hingegen ist das $\overline{\overline{fis}}$ Nebenton zu $\overline{\overline{e}}$, welches leztere kein Intervall der gegenwärtigen, sondern erst der nachfolgenden Harmonie ist; und ebenso ist im zweiten Takte das $\overline{\overline{h}}$ Durchgangston zur Grundnote des nachfolgenden *A*-Akkordes.

Ebenso ist in Zff. 271 das h Durchgang zum $\overline{\overline{c}}$ des folgenden *F*₇-Akkordes, und $\overline{\overline{cis}}$ Durchgang zur Terz der folgenden *B*-Harmonie, dann das fis Durchgang zur Quinte g der folgenden *c*-Harmonie.

Ebenso, wenn man in Zff. 288 den Zusammenklang der 2ten Hälfte des 2ten Taktes als

𝔅7 ansieht, so ist dabei der Ton c̄ Nebennote zum h der folgenden 𝔊-Harmonie.

Auch in Zff. 301 im 6ten und 7ten Takte, sind die Töne c̿ und e̿ Durchgänge zu Intervallen der folgenden 𝔊-Harmonie.

§. 764.

Der Unterschied beider Gattungen von Durchgängen besteht, wie man z. B. aus der Vergleichung von Zff. 228[b] mit 228[a], oder von 229[b] mit 229[a] sieht, darin, dafs Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie da stehen, wo sonst ihr Hauptton selber stehen sollte. Sie stehen also gleichsam einen Augenblik an der Stelle ihres递 Hapttones, vertreten eine Zeitlang dessen Stelle, und können deshalb mit Recht **stellvertretende Töne**, **stellvertretende Intervalle**, oder, (da Durchgänge allemal Dissonanzen sind, §. 716.) auch **stellvertretende Dissonanzen** heifsen: (wiewol wir weiter unten finden werden, dafs der Sprachgebrauch diesen lezteren Titel mehr nur einer besonderen Gattung solcher Durchgänge beizulegen pflegt.

Nicht ebenso könnte man einen Durchgang zu einem Intervalle der folgenden Harmonie eine stellvertretende Note nennen. Wol kann man in Zff. 229 den Ton c̄ ansehen, als vertrete er einen Augenblik die Stelle seines Hapttones, des darauf folgenden h, und ebenso können in Zff. 228[b] sämtliche harmoniefremde Töne als augenblikliche Stellvertreter ihrer nachfolgenden Haupttöne angesehen werden. Nicht aber läfst sich in Zff. 303 ebenso sagen, das fis̿ vertrete die Stelle seines Hapttones e̿; denn da, wo dies durchgehende fis̿ steht, würde der Hauptton e̿ selbst noch

gar nicht an seiner rechten Stelle stehen, weil er zu der *G*-Harmonie noch gar nicht passen würde: das fis kann demnach hier nicht wol als die Stelle von e vertretend angesehen werden, also auch nicht eigentlich stellvertretender Ton heifsen.

§. 765.

Es läfst sich die Eintheilung in Durchgänge zu Intervallen der gegenwärtigen oder der folgenden Harmonie auch auf Durchgänge untergeordneten Ranges anwenden. In Zff. 231 beziehen sich die Durchgangstöne ersten und zweiten Ranges $\bar{a}$ und $\bar{h}$ beide zulezt auf den harmonischen Ton $\bar{\bar{c}}$, welcher harmonisches Intervall derselben Harmonie ist, während welcher die Durchgänge erklingen: eben dies gilt im folgenden Takte von den Tönen h a, so wie in Zff. 232^{b} von den Tönen $\bar{\bar{\bar{fis}}}$ $\bar{\bar{\bar{gis}}}$ und $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{f}}$. In Zff. 235^{a} hingegen beziehen sich die Durchgänge $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{a}}$ zulezt auf den Ton $\bar{\bar{f}}$, welcher erst einen Theil der folgenden *d*-Harmonie ausmacht. Eben dies gilt in Zff. 235^{b} von den Tönen $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{\bar{as}}}$. In Zff. 235^{c} sind die vier lezten Sechszehentelnoten des ersten Taktes Durchgänge zum Intervalle $\bar{\bar{f}}$ der folgenden *d*-Harmonie, die zwei ersten Sechszehentel des folgenden Taktes aber sind Durchgänge zu einem Intervalle derjenigen Harmonie, während welcher sie auftreten. Alle beziehen sich nämlich, wie bereits S. 174 u. 180 entwikkelt, auf die einzige harmonische Note $\bar{\bar{f}}$, an welche sie sich mittelbar oder unmittelbar anlehnen. Alle sind also unmittelbar oder mittelbar Durchgänge zu diesem Tone $\bar{\bar{f}}$, welcher harmonisches Intervall der im zweiten Takt auftretenden *d*-Harmonie ist. Nun aber erklingen nur die Durch-

gangstöne $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{\bar{ges}}}$ während der *d*-Harmonie, und nur diese sind also Vorschläge zu einem Intervalle der Harmonie, während welcher sie erklingen, die Durchgangstöne $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{b}}$ $\bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{as}}$ hingegen erklingen während der *G*-Harmonie, zu welcher der Hauptton $\bar{\bar{f}}$ selber noch gar nicht, sondern erst zur folgenden *d*-Harmonie gehört, und sind also all' diese vier Töne Durchgänge zu dem $\bar{\bar{f}}$ der folgenden *d*-Harmonie.

Auch in Zff. 234 sind die Töne $\bar{h}$ $\bar{a}$ Durchgänge zur Terz $\bar{h}$ der folgenden Harmonie, so wie in Zff. 237 die Töne $\bar{h}$ $\bar{a}$, u. a. m.

§. 766.

Es kann aber ein Ton, der gleichwol als Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie erscheint, welcher sich also noch während der Dauer solcher Harmonie zu einem Intervalle dieser Harmonie hinzubewegen strebt, mit diesem Fortschreiten zu dieser seiner Hauptnote auch wol noch so lange zögern, bis wieder eine neue Harmonie auftritt, sofern nur die Hauptnote, zu welcher der Durchgangston Nebenton war, auch in dieser lezteren Harmonie vorfindlich ist.

Was ich hier sage, klingt zwar etwas verwikkelt und schwerverständlich: ein Beispiel wird es aber leicht klar machen. In Zff. 305[a] ist das $\bar{es}$ Durchgangston zur Terz $\bar{d}$ der Harmonie $\mathfrak{B}_7$, und also Durchgang zu einem Intervalle der gegenwärtigen Harmonie, zu einem Intervalle der Harmonie, während welcher es erscheint, und diesem gemäſs bewegt es sich denn auch noch während der Dauer der $\mathfrak{B}_7$-Harmonie zu seiner Hauptnote $\bar{d}$ hin. Anders aber geht es in Zff. 305[b] zu. Dort schreitet

das durchgehende $\overline{es}$ nicht noch während der *B*-Harmonie zu seiner Hauptnote $\bar{a}$ hin, sondern zögert damit bis zum vierten Taktheile, woselbst die *B*-Harmonie schon aufgehört, und einer neuen Harmonie, der Harmonie *G*, Plaz gemacht hat, welcher lezteren der Ton $\bar{d}$ ebenfalls angehört. Das $\overline{es}$ war also an sich zwar allerdings Durchgang zu einem Intervalle der B_7-Harmonie, zu welcher es als Durchgangston ertönte, allein statt sich während dieser Harmonie in seine Hauptnote $\bar{d}$, als harmonisches Intervall der *B*-Harmonie, aufzulösen, verweilt es, um sich in eben dieses $\bar{d}$ als Intervall der demnächst folgenden G^7-Harmonie aufzulösen, und dadurch, obgleich ursprünglich Durchgang zu einem Intervalle der ersteren Harmonie, der Harmonie B_7, nunmehr auch Durchgangston eines Intervalls der Lezteren, der G_7-Harmonie, zu werden.

Ebenso ist beim Anfange des folgenden Taktes das $\bar{f}$ Durchgang zu der Terz $\overline{es}$ der tonischen *c*-Dreiklangsharmonie, und sollte also eigentlich noch während der Dauer des ersten Taktviertels zu dieser seiner Hauptnote $\overline{es}$ fortschreiten: allein da dieses $\overline{es}$ auch noch in der folgenden *As*-Harmonie vorfindlich ist, so hat es — mögte man sagen — mit diesem Fortschreiten zu $\overline{es}$ keine so grofse Eile; es ist dazu auch noch beim zweiten Taktviertel Zeit, indem das $\overline{es}$ auch noch zur *As*-Harmonie passet, und, darauf sich verlassend, bleibt das $\bar{f}$ also getrost bis zur folgenden Harmonie liegen.

Ebenso zögert in Zff. 307 die Oberstimme $\bar{\bar{d}}$, nach $\overline{\overline{cis}}$ herabzusteigen, bis zum Auftreten der *fis*-Harmonie, in welcher das $\overline{\overline{cis}}$ auch noch vorfindlich ist.

§. 767.

Man kann im Vorübergehen bemerken, dafs ein Intervall, an dessen Stelle eine Zeitlang ein stellvertretender Ton steht, während dieser Zeit nicht für ausgelassen gelten kann, und also z. B. Zff. 304, woselbst während der ganzen ersten Hälfte des 2ten Taktes die Terz der tonischen Harmonie nicht, sondern nur der ihre Stelle vertretende Ton dis gehört wird, darum keineswegs gegen die im §. 163 erwähnte Regel der Auslassung verstöfst.

D.) Durchgänge in mehrern Stimmen zugleich.

§. 768.

Dafs durchgehende Noten bald in der Oberstimme, bald im Bafs, bald auch in Mittelstimmen vorkommen, haben wir aus den bisherigen Beispielen schon von selber bemerken können, so wie, dafs auch nicht selten welche in mehreren Stimmen zugleich vorkommen. Z. B. in Zff. 301, 309, in Zff. 12 Takt 4 und 8, Zff. 13, Takt 2, erscheinen Durchgänge in den beiden oberen Stimmen, in Zff. 28 in den beiden unteren, in Zff. 131ᵇ aber in den drei oberen Stimmen. Auch in Zff. 281 findet man Durchgangstöne in drei Stimmen zugleich, und bei Zff. 310 in vier Stimmen.

§. 769.

Auf solche Art kann es denn auch geschehen, dafs Einem und demselben Tone zwei Nebennoten zu gleicher Zeit vorangehängt werden, nämlich eine von oben,

und eine zweite von unten; oder umgekehrt, dafs der Ton einer und derselben Tonstufe als Nebenton von zwei verschiedenen Haupttönen zu gleicher Zeit erscheint, nämlich als Nebenton von unten zu dem nächst ober ihm liegenden Tone, und als Nebenton von oben zu dem nächst unter ihm gelegenen.

Als Beispiel ersterer Art mag Zff. 311 dienen. Hier geht die Oberstimme durch den harmoniefremden Ton $\bar{\bar{d}}$, zu $\bar{\bar{c}}$; in der zweiten Stimme aber geht eben diesem $\bar{\bar{c}}$ der Durchgangston $\bar{\bar{h}}$ vorher. Ebenso gehen im folgenden Takte dem $\bar{d}$ von oben und von unten zugleich Nebennoten voran. Aehnliches findet man in Zff. 310. Auch in 281, wo dem $\bar{b}$ der Nebenton $\bar{a}$ als Vorschlag von unten, dem b aber der Ton $\overline{ces}$ als Vorschlag von oben vorangefügt ist.

Umgekehrt, als Beispiel der lezteren Art, ist in Zff. 312 dem $\bar{\bar{d}}$ der Durchgangston $\bar{\bar{c}}$ vorangehängt, dem Tone b aber der Nebenton $\bar{c}$. Hier ist also gleichsam ein und derselbe Ton ($\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{c}$) Durchgangston zu zwei verschiedenen Haupttönen, (zu $\bar{\bar{d}}$ und zu b.)

Es kann in solchen Fällen sogar der Ton einer und derselben Tonstufe in zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zweien Haupttönen vorgeschlagen werden, wie z. B. in Zff. 230 im 2ten Takte $\bar{f}$♮ als Nebenton von $\bar{e}$, und zugleich fis als Nebenton von g ertönt.

§. 770.

Wenn zwei mit durchgehenden Noten durchflochtene Stimmen in paralleler Bewegung miteinander einherschreiten, so kann dies auf zwei verschiedene Arten geschehen;

nämlich entweder so, dafs allemal beide Stimmen zugleich Durchgangstöne, und dann wieder beide Stimmen zugleich Hauptnoten haben, wie in Zff. 120, 121, 132[b], 301, 309, 310, 311; oder aber so, dafs, indefs die eine Stimme eine Hauptnote angiebt, die andere eine Nebennote hat, und umgekehrt, wie dies in Zff. 313 der Fall ist. Hier hat beim dritten Viertel die Oberstimme die Grundnote der zu Grunde liegenden *G*-Harmonie, die zweite Stimme aber einen Durchgangston zur Quinte. Beim folgenden Viertel aber hat die Oberstimme einen harmoniefremden Nebenton (und zwar zweiter Klasse), die zweite Stimme aber die eigentliche Quinte. Beim folgenden 5ten Viertel haben dann wieder beide Stimmen zugleich Durchgangstöne, welche übrigens einen Scheinakkord bilden, wenn man sie nicht etwa gar für wirkliche Intervalle einer freilich nur kurz vorübergehenden *F*-Harmonie ansehen will. §. 750.

§. 771.

Es ist an sich wol härter, wenn mehrere Stimmen zugleich mit Durchgängen durchflochten sind, als wenn dies nur in Einer der Fall ist: allein dafs auch Durchgänge in mehreren Stimmen zugleich ohne alle unangenehme Härte erscheinen können, beweisen schon mehrere der bisherigen Beispiele.

Insbesondere sind solche in mehrern Stimmen zusammentreffende Durchgänge, wie wie wir schon §. 756 beobachtet haben, gröfstentheils dann weniger anstöfsig, wenn sie sogenannte Scheinakkorde bilden, weil auch hier, wie überall, die Mehrdeutigkeit das Auffallende und Harte mildert. Darum

vernimmt z. B. das Gehör in Zff. 151, 281, u. a. m. drei Durchgangstöne auf einmal ohne Misvergnügen.

E.) Hauptton mit dem Nebentone zugleich erklingend.

§. 772.

Ebenfalls schon aus den bisherigen Beispielen von Durchgängen zu Intervallen der gegenwärtigen Harmonie, sehen wir, daſs auch nicht selten einem Intervalle einer Harmonie eine Nebennote vorangefügt wird, indeſs in einer andern Stimme dies Intervall selber ertönt. Z. B. in Zff. 218 wird in der Oberstimme dem $\bar{\bar{d}}$ (der eigentlichen Quinte) der durchgehende Ton $\bar{\bar{\bar{cis}}}$ vorangeschikt, indeſs in der dritten Stimme die Quinte $\bar{d}$ selber erklingt.

Mehrere Beispiele findet man in Zff. 5^{c}, sowie in Zff. 8. im 3ten Takte.

Auch in Zff. $29\frac{1}{2}^{b}$, wo das $\bar{\bar{f}}$ Nebenton zu $\bar{\bar{g}}$ ist, klingt $\bar{g}$ selber mit, und ebendies findet in den folgenden Beispielen ^{c} bis $_{g}$ statt. Wieder andere Beispiele findet man in Zff. 35, 82, 86, u. a. m.

Ebenso steht in Zff. 100 im 3ten Takte in der Oberstimme $\bar{\bar{a}}$ als Nebenton zu $\bar{\bar{g}}$, indeſs in der 3ten Stimme g selber erklingt. Noch im nämlichen Takte vernimmt man in eben dieser dritten Stimme a als Nebenton zu h, indeſs im Basse H selber erklingt; und während der ferneren Fortdauer eben dieses Baſstones H, giebt bald darauf die zweite und dann wieder die dritte Stimme den Ton $\bar{a}$ als Nebenton zu $\bar{h}$ an. Vergl. ebendaselbst Takt 7 u. 8.

Digitized by Google

Auch in Zff. 296, wo vier Takte lang die *fis*-Harmonie zu Grunde liegt, ertönt im 3ten Takte in den Oberstimmen das harmonische Intervall $\overline{\overline{\text{cis}}}$ zugleich mit dem Bafstone d, welcher Vorschlag zu cis ist.

Von ähnlicher Art sind die weiteren Beispiele 302, 814, 315^{a}, 316^{a}, u. a. m.

§. 773.

In dem vorhin angeführten Beispiele Zff. 218 liegt das ohne Nebennote eintretende $\overline{d}$ um eine Oktave tiefer, als das $\overline{\overline{d}}$ welches hernach mit dem $\overline{\overline{\text{cis}}}$-Durchgange eintritt, und diesem Beispiele sind hierin auch alle übrigen dort angeführten Ziffern ähnlich.

Es kann aber das unmittelbar angeschlagene harmonische Intervall auch wol in derselben Oktave wie der vorgeschlagene Nebenton liegen, z. B. 315^{b}, 316^{b}.

§. 774.

Es klingt allemal härter, wenn, zugleich mit dem Nebentone, auch der Hauptton mitgehört wird, als wenn dies nicht der Fall ist. So wird man z. B. Zff. $29\frac{1}{2}^{b}$ bis ^{h} durchgängig härter klingend finden, als Zff. 28 und 29, und $29\frac{1}{2}^{a}$, wo solches Zusammenklingen des Haupttones mit seinem Nebentone durch Auslassen des ersteren vermieden ist; und ebenso 315^{a} und ^{b} und 316^{a} und ^{b} härter, als 315^{c} und 316^{c}.

Insbesondere fallen aber solche zugleich mit der Hauptnote gehört werdende Durchgänge alsdann vorzüglich hart auf, wenn ihr Hauptton sogar in eben derselben Oktave zugleich mit ihnen gehört wird, so dafs derselbe nicht allein zugleich mit dem Nebentone,

sondern auch **unmittelbar und hart neben demselben** erklingt, z. B. Zff. 315^b und 316^b.

Das Zugleichhörenlassen des harmonischen Tones und seines Nebentons ist jedoch alsdann am wenigsten hart, wenn jener die Grundnote der Harmonie ist, wie z. B. im ersten Takte von Zff. 315^a. Minder gelinde ertönt zugleich mit **anderen** Intervallen ein Nebenton, z. B. mit der eigentlichen Quinte, wie im zweiten Takte und noch etwas anstöſsiger zugleich mit der Terz, wie im 3ten Takte.

Ebenso klingen in Zff. 314^a die Durchgangstöne h und d̄ nicht hart gegen den im Basse liegenden Grundton C an: man gebe aber statt dessen einmal die eigentliche Terz E im Basse an, so wird man wol fühlen, wie viel härter die harmoniefremden Nebentöne d̄ und f̄ gegen dies E anklingen. Das Aehnliche wird man bei Zff. 314^b finden, wenn man statt ē in der Oberstimme ē greift.

Eben aus diesem Grunde mag es herrühren, daſs die vorhin §. 772 S. 243 besprochenen Durchgänge des Beispiels Zff. 100 dem Gehör eben nicht schmeicheln.

Ferner klingt solches Zusammentreffen des Nebentons mit seinem Hapttone bei sogenannten halbtönigen (§. 722) Durchgängen etwas härter als bei ganztönigen. Man wird leicht fühlen, daſs in Zff. 315 das fis̄ herber gegen das zugleich ertönende ḡ anstöſst als das ā, im zweiten Takte das cis̄ herber gegen das d̄, als das ē.

F.) Mitanschlagende Durchgangstöne.

§. 775.

Wir finden ferner, bei Betrachtung der verschiedenen Arten von Durchgangstönen, daſs zuweilen die Durchgangsnote mit anderen harmonisch geltenden zu gleicher Zeit angeschlagen wird, zuweilen aber auch nicht. In Zff. 317[a] werden, zugleich mit den Durchgangstönen c̄ und a, auch die Intervalle der Grundharmonie mit angeschlagen; bei [b] aber nicht.

Aehnliches gleichzeitiges Anschlagen der harmonischen Noten mit einer Nebennote findet man in Zff. 315[a] und[c *], 316[a b c], — zum Theil auch in Zff. 315[b] und 316[d e]. Ferner auch bei Zff. 100 im 2ten und 3ten Takte. Im 2ten Takte schlagen nämlich mit dem g, welches Durchgang zu fis zu sein scheint, in der Oberstimme gleichzeitig a̿ und im Basse c an; und ebenso schlägt im folgenden Takte der Durchgangston cis zugleich mit den harmonischen Tönen H und g der unteren Stimmen an. Dasselbe wiederholt sich Takt 6, 7.

§. 776.

Jede Durchgangsnote fällt allemal härter auf, wenn sie zugleich mit harmonischen Noten angeschlagen wird. Darum klingen z. B. in Zff. 316[a], [b], [c] die Durchgänge bei weitem härter als bei [e], und Zff. 218[a] und [b] würde ohne Vergleich härter klingen, wenn man ebenso die drei Unterstimmen in Achtelnoten zerhakken wollte. Ebenso klingt 232[c] weit härter als 232[b]; Zff. 256[a] und [b] minder hart als bei [c] und [d], und ebenso Zff. 257.

§. 777.

Diese gröſsere Härte ist dann doppelt fühlbar, wenn sogar eben das Intervall, auf welches der Durchgangston sich bezieht, mit demselben zugleich angeschlagen wird, und also Haupt- und Nebenton nicht nur zugleich gehört, sondern auch zu gleicher Zeit angeschlagen werden, wie z. B. in Zff. 92½[b] bis [h], (nicht ebenso bei [a], woselbst f̄ als Nebenton zu ē vorkommt, welches e nicht zugleich mitgehört wird.)

Aus eben diesem Grunde klingen in Zff. 17[a] der zweite und der dritte Takt so, wie sie hier stehen, bei weitem linder und weicher, als wenn die Mittelstimme etwa so gesezt wäre, wie bei Zff. 17[b]. In lezterem Beispiele trifft nämlich beim 7ten Achtel des zweiten Taktes in der Oberstimme fis als Nebenton zu g, mit dem harmonischen Tone g der Mittelstimme so zusammen, daſs sie genau zu gleicher Zeit anschlagen, welches viel härter auffällt, als so, wie es bei 17[a] steht, wo eben dies fis zwar auch mit einem harmonischen Tone, dem b der Mittelstimme, aber doch nicht mit dem g selber zusammentrifft. Ebenso schlagen bei [b] im folgenden Takte as als Nebenton zu g, und g selber, zu gleicher Zeit an, welches auch wieder bei [a] vermieden ist.

Aus ähnlichem Grunde würden in Zff. 35[a] und 35[b] die durchgehenden Töne d und dis weit härter auffallen, wenn sie zu gleicher Zeit mit ihren Hauptnoten angeschlagen würden, wie z. B. bei 35[c].

Eben hieraus ergiebt sich auch ein weiterer Grund, warum im 3ten und 4ten Takte von Zff. 100 die Nebennoten zu h so hart gegen

das im Basse jedesmal von neuem mitanschlagende H anstofsen, und warum 316[a] härter klingt als [d], wo die Hauptnote c̄ nicht jedesmal mitangeschlagen wird.

Auch in Zff. 256[c], [d] und 257[c], [d] werden der Nebenton g und der harmonische Ton gis zu gleicher Zeit angeschlagen, und ebenso in Zff. 258 a und āis, welches Mitanschlagen die Härte verdoppelt.

In Zff. 296, wo in allen vier Takten die *fis*-Dreiklangsharmonie zu Grunde liegt, (S. 221) schlägt mit den harmonischen Tönen der Oberstimmen, unter welchen sich auch der Ton cis befindet, das D als Nebenton von cis, zu gleicher Zeit an. Sieh auch Zff. 29½[a] bis [g].

G.) *Ein und derselbe Ton chromatisch verschieden zugleich erklingend.*

§. 778.

Wir haben ferner gesehen, dafs nicht selten der Ton einer und derselben Stufe unter zweierlei chromatisch verschiedenen Gestalten zugleich erklingt. Es trifft sich diefs

1.) in allen Fällen, wo ein chromatisch genäherter Durchgangston auf harmonischer Stufe (§. 746) zugleich mit dem harmonischen Intervall eben dieser Stufe gehört wird, wie in Zff. 85, 240, 241, 243, 246, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276 und vorzüglich in 277; (welches Zusammentreffen aber durch Auslassung dieses leztterwähnten Intervalls vermieden werden kann, wie in Zff. 244, 245, 250, 251, 252, 272, 278, 279, 279½[c].)

Digitized by Google

2.) Wenn zweien verschiedenen Haupttönen der Ton einer und derselben Tonstufe chromatisch verschieden vorgeschlagen wird, (S. 241) z. B. in Zff. 230, wo, als Durchgang zu $\bar{e}$ der Ton $\bar{f}$♮, und f♯ als Durchgang zu g erklingt.

§. 779.

Man kann im Allgemeinen sagen, daſs in solchem Zusammenklingen zweier chromatisch verschiedenen Töne einer und derselben Stufe, allemal eine gewisse Härte liegt, welche freilich nach Umständen bald gröſser, bald geringer ist. So ist es z. B. allemal härter, wenn die chromatisch verschiedenen Töne nahe beisammen, als wenn sie von einander entfernter liegen. Vergl. Zff. 256^a gegen 256^b, 257^a gegen 257^b u. a. m., welcher Umstand für die Lehre vom sogenannten doppelten Kontrapunkt von Interesse ist.

Vergleiche ferner, was wir §. 776 u. 777 von Zff. 256 und 257 beobachtet haben.

H.) Harmoniefremde Töne in ihren Beziehungen gegen die vorhergehende Note betrachtet.

§. 780.

Wir haben bisher die durchgehenden Töne überall nur in Beziehung auf die folgende Hauptnote betrachtet, gleich als stünde eine Nebennote durchaus mit nichts anderem in Verhältnis, als einzig mit dem auf sie folgenden Tone.

Indessen werden wir doch finden, daſs auch Mancherlei auf die Stellung der

Durchgangsnote gegen den ihr unmittelbar vorhergehenden Ton ankommt, und dafs sie zuweilen allerdings auch mit diesem in einer, wenn auch freilich nur sekundären oder untergeordneten und Nebenbeziehung stehen.

Es ist nunmehr an der Zeit, auch dieses Verhältnis kennen zu lernen, und mit Aufmerksamkeit kennen zu lernen, indem sich daraus sehr ausgebreitete Anwendungen entspinnen.

Wenn wir darauf sehen, wie eine Nebennote sich gegen die unmittelbar vor ihr hergehende Note verhält, oder was diese vorhergehende im Vergleich gegen die durchgehende ist, und namentlich darauf, welches Intervall beide gegeneinander bilden, so finden wir, dafs dies Verhältnis von sehr verschiedener Art ist. Manche stehen in gar keinem Verhältnisse zu irgend einem vorhergehenden Tone, manche in einem entfernteren, andere wieder in einem näheren, und wieder andere sind sogar mit dem vorhergehenden Tone ein und dasselbe.

Wir wollen dies in der so eben bezeichneten Ordnungsfolge durchforschen.

1.) *Anfangende Durchgangsnoten.*

§. 781.

Wir finden unter den bereits betrachteten Durchgangstönen zum Theil solche, welchen eigentlich kein andrer Ton vorhergeht, und welche also in gar keinem Zusammenhange mit einem vorhergehen-

den Tone stehen; wo nämlich eine Stimme ihren Gesang gradezu mit einer durchgehenden Note anhebt, wie z. B. in Zff. 56[a], wo der Nebenton $\overline{\overline{gis}}$ der erste Ton ist welchen die Oberstimme hören läfst. Von gleicher Gattung ist der erste Ton der Oberstimme in Zff. 218[a] und [b], in Zff. 229[b] das $\bar{c}$ der Mittelstimme, so wie das $\bar{f}$ der Mittelstimme in 230[a], wo überall der erste Ton einer Tonreihe ein Durchgangston, oder mit andern Worten, wo der Durchgangston der erste Ton einer anfangenden Tonreihe ist.

Man kann Durchgangstöne dieser Art: anfangende Durchgangstöne nennen.

Da bei ihnen natürlicher Weise nicht einmal eine Nebenbeziehung auf eine vorhergehende Note statt findet, so ist ebendarum, weil sie sich solchergestalt einzig und ausschliefslich auf die folgende Note, an welche sie sich anlehnen, beziehen, eben diese leztere einzige Beziehung auch um desto inniger.

§. 782.

Eben diese vorzüglich innige und ausschliefsliche Beziehung ist denn auch ein Hauptgrund, warum grade solchen anfangenden Durchgangsnoten die chromatische Annäherung an ihre Hauptnote vorzüglich wol ansteht, indem solche Annäherung des Nebentones sein inniges Anschmiegen an den Hauptton unterstüzt. Eben hieraus erklärt es sich denn, dafs z. B. in dem ebenangeführten Saze Zff. 218 der chromatisch genäherte Vorschlagston $\overline{\overline{cis}}$ viel natürlicher und angemessener ist, als der leitereigene Ton $\overline{\overline{c}}$ sein würde.

Digitized by Google

§. 783.

Von zwar nicht ganz gleicher, aber doch im Wesentlichen ähnlicher Art wie solche Durchgangstöne, mit welchen eine Stimme ihren Gesang allererst anhebt, sind diejenigen, mit welchen eine Stimme nach einer längeren oder kürzeren Pause, oder sonst einem Ruhepunkte, ihren Gesang wieder anfängt oder fortsezt. Von dieser Art sind z. B. in Zff. 56[a] die Töne $\overline{\text{his}}$, $\overline{\overline{\text{dis}}}$, $\overline{\overline{\text{gis}}}$, und $\overline{\overline{\text{dis}}}$, $\overline{\overline{\text{fisis}}}$, $\overline{\text{ais}}$, $\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$; und in Zff. 218[a] das $\overline{\overline{\text{a}}}$. Auch jeder dieser Töne ist, wenn auch nicht der erste einer ganzen Tonreihe, doch der, mit welchem eine unterbrochen gewesene Tonreihe wieder anfängt.

2.) *Sprungweis auftretende Durchgänge.*

§. 784.

Wieder andere Durchgangstöne sind zwar nicht die ersten einer Tonreihe, sondern hängen rükwärts mit einem vorhergehenden Tone zusammen, aber doch nur sprungweis. Von dieser Art sind z. B. in Zff. 219 der Durchgangston $\overline{\text{fis}}$, so wie am Anfange des 2ten Taktes der Ton $\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}$, und demnächst das $\overline{\overline{\text{h}}}$; in Zff. 33[c] die Töne $\overline{\text{ais}}$, $\overline{\text{fis}}$, $\overline{\overline{\overline{\text{dis}}}}$, $\overline{\text{h}}$, u. a. m.; in Zff. 70[a] und [b] die Töne gis, ais, fisis, und ais, gisis, eis; in Zff. 82 die Töne $\overline{\text{ais}}$, $\overline{\text{his}}$, $\overline{\overline{\overline{\text{dis}}}}$ und $\overline{\overline{\overline{\text{eis}}}}$; in Zff. 252 der Ton $\overline{\text{gis}}$; in Zff. 236[a] die Töne $\overline{\text{h}}$, $\overline{\overline{\text{cis}}}$ und $\overline{\text{ais}}$; welche Gattung von Vorschlägen man demnach durch den Namen springende Vorschläge, oder springende Durchgänge, unterscheiden könnte.

Auch den sprungweis eintretenden Durchgangstönen steht, ebenso, und aus ähnlichem

Digitized by Google

Grunde, wie den anfangenden, die chromatische Annäherung an ihren Hauptton wol an, indem es auch bei diesen auf einen ununterbrochenen Zusammenhang auch rükwärts, schon ohnedies nicht, sondern nur auf Anschliefsen an die Hauptnote abgesehen ist.

Ja, mancher springende Nebenton würde, wenn man ihn, ohne solche Annäherung, leitereigen nehmen wollte, sich sogar sehr ungraziös ausnehmen. Man versuche z. B., in Zff. 219^b statt des ersten $\bar{\bar{\text{fis}}}$, $\bar{\bar{\text{f}}}$♮, und $\bar{\bar{\text{c}}}$♮ statt $\bar{\bar{\text{cis}}}$ zu nehmen; und selbst statt des demnächst folgenden $\bar{\bar{\text{h}}}$♮, würde $\bar{\bar{\text{b}}}$ ganz nicht übel stehen.

3.) *Stufenweis eintretende Durchgänge.*

a.) Zwischennoten.

§. 785.

Andere Durchgangstöne treten nicht sprungweis ein, sondern hängen mit dem vorhergehenden Tone stufenweis zusammen; und diese nicht springenden Durchgänge sind wieder von zweierlei verschiedener Art.

Wir bemerken nämlich, dafs einige zuweilen grade den Zwischenraum von einem递Haupttone zum andern ausfüllen, so dafs die Stimme nur, statt sich von dem einen Tone unmittelbar zu dem anderen sprungweis zu bewegen, die Töne der dazwischen liegenden Tonstufen im Vorbeigehen berührt und anschlägt, wie dies z. B. in Zff. 223^b, 231, 232, 235^a stufenweis (diatonisch) und in Zff. 235^b und ^{c} sogar nach kleinen und halben Stufen (chromatisch, wie man

es nennt,) geschieht: — Durchgangsnoten dieser Art kann man, wenn man will, und wie wir bereits bisher gethan haben, Zwischennoten nennen.

§. 786.

Da Durchgangstöne dieser Art, indem sie mit der vorhergehenden Note stufenweis zusammenhängen, mit derselben auch schon in mehrerem Zusammenhange, in näherer Verbindung und Beziehung stehen, und gewissermafsen dazu dienen, eine durch keine Auslassung eines zwischenliegenden Tones, sohin durch keinen Sprung unterbrochene Tonreihe herzustellen, so steht es solchen mit der vorhergehenden Note stufenweis zusammenhängenden Durchgangs- und Zwischennoten, in der Regel, natürlicher an, so zu erscheinen, wie sie in der Tonleiter liegen, also nicht chromatisch genähert; obgleich auch sie in gewissen Fällen sich zur chromatischen Annäherung gerne hergeben und eignen.

Es kommt hierbei hauptsächlich darauf an, ob man die Nebennote wirklich als Verbindungsnote zwischen zwei Tönen, als eigentlichen Zwischenton, gebrauchen will, oder aber, ob sie mehr als eine blos auf ihre folgende Hauptnote sich beziehende Nebennote erscheinen soll. Beabsichtigt man z. B. in A-dur eine ununterbrochene Tonreihe zwischen den Tönen $\bar{a}$, $\bar{\bar{cis}}$, $\bar{\bar{e}}$ der *A*-Harmonie, so dafs also nicht blos jeder Nebenton mit seinem Haupttone, sondern überhaupt ein jeder Ton der Tonreihe von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{e}}$ hinauf mit seinem Vorgänger sowol als mit seinem Nachfolger gleichmäfsig zusammenhängend und als Glied einer ununterbrochenen Kette erscheinen soll, so

Digitized by Google

sind die leitereigenen Zwischentöne $\bar{h}\natural$ und $\bar{\bar{d}}\natural$ dazu geeigueter, als die leiterfremden Durchgangstöne $\overline{his}$ und $\overline{\overline{dis}}$ sein würden: vergleiche Zff. 318[a] gegen [b]. Denn eben dadurch, dafs solche leiterfremde genäherte Durchgänge sich ganz innig und gleichsam ausschliefslich an ihre Hauptnote anschliefsen, sonderen sie sich auch um desto weiter von der vorhergehenden Note ab, und die Tonreihe von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{e}}$ bildet also auf diese Art bei [b] keinen recht ununterbrochenen Faden. Anders aber ist der Fall in Zff. 56[a]. Hier beabsichtigte der Tonsezer nicht sowol einer ununterbrochenen Tonreihe, einen sogenannten Lauf von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{a}}$ hinauf, sondern er wollte nur die Intervalle des *A*-Akkordes von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{a}}$ nacheinander anschlagen, und jedem dieser Intervalle eine blos auf dasselbe sich beziehende Nebennote anhängen; und dazu schikte sich denn freilich ein möglichst naher und darum möglichst innig anschmiegender Nebenton am besten, und besser als die leitereignen Töne.

b.) Wiederkehrende Nebentöne.

§. 787.

Eine andere Gattung von stufenweis eintretenden Durchgangstönen, welche jedoch keine Zwischentöne sind, bilden diejenigen, wo eine Stimme sich, von einer Hauptnote zu einer nächst daran liegenden Nebennote, und von dieser sogleich wieder zu der vorigen Hauptnote zurük bewegt, wie z. B. in Zff. 219[b] die beiden Töne $\bar{h}$ im ersten Takt, und die vier $\bar{\bar{e}}$ in der lezten Hälfte des zweiten Taktes; ebenso in Zff. 220[b] die Töne $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$, welche sämmtliche Durchgänge

weder sprungweis eintretende Vorschläge, noch Zwischennoten, sondern von einer und derselben Hauptnote ausgehende und zu derselben zurükkehrende Nebentöne sind.

Diese Art von Durchgangsnoten hat mit den im §. 785 erwähnten Zwischennoten darin Aehnlichkeit, dafs sie ebenfalls auch rükwärts mit einer anderen Note ohne Sprung zusammenhängen; sie unterscheiden sich aber dadurch, dafs Durchgangstöne der hier besprochenen Art nicht in der Mitte zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Note steht, sondern die dem Nebentone vorhergehende, so wie die ihm nachfolgende Note ist eine und dieselbe Note, der Durchgangston steht nicht der Tonhöhe nach zwischen beiden, sondern neben beiden, und geht von einer und derselben Note aus, zu welcher er auch wieder zurükkehrt. Um eine eigene Benennung für Durchgangstöne dieser Art zu haben, könnte man sie deshalb *wiederkehrende Durchgangstöne* nennen, weil solches Durchgehen blos darin besteht, dafs die Stimme sich nur eine Zeitlang vom Hauptton entfernt, aber gleich darauf wieder zu ebendemselben zurükkehrt.

In Zff. $29\frac{1}{2}$[a] ist das $\bar{f}$ wiederkehrende Nebennote, das d aber Zwischenton; bei [b] bis [h] aber kommen lauter Zwischentöne vor.

Man wird hier, gelegenheitlich, leicht bemerken, dafs unter anderem auch ein *Triller*, so wie der sogenannte *Mordent*, nichts anderes ist, als ein mehrmaliges Wechseln einer Hauptnote mit einer solchen immer wieder zurükkehrenden, entweder leichten oder schweren Nebennote, und zwar herkömmlicher Weise immer einer *höheren*.

Digitized by Google

4.) *Vorbereitete Durchgänge.*

§. 788.

Wieder andere Durchgangstöne treten weder sprungweis, noch stufenweis ein, sind von der vorhergehenden Note weder um mehr als eine Tonstufe, noch auch nur um eine Tonstufe verschieden, sondern sogar ein und derselbe Ton wie das vorhergehende harmonisch geltende Intervall. Z. B. in Zff. ~~85,~~ 319 beim Anfange des 2ten Taktes, ist der Ton $\overline{\overline{c}}$ harmoniefrend: die diesem harmoniefremden $\overline{\overline{c}}$ unmittelbar vorhergehende harmonische Note war aber ebenfalls $\overline{\overline{c}}$. Ebenso ist am Ende des zweiten Taktes das $\overline{\overline{f}}$ harmonischer Ton; unmittelbar darauf aber erscheint am Anfange des folgenden Taktes eben dies $\overline{\overline{f}}$ als harmoniefremder Nebenton von $\overline{\overline{e}}$.

In solchen Fällen ist also der harmoniefremde Ton unmittelbar vorher, eh er als harmoniefremder Nebenton gebraucht wurde, als harmonischer Ton gehört worden, oder, wie man es auszudrükken pflegt: er hat schon im vorhergegangnen Zusammenklange g e l e g e n, oder kurzweg: e r h a t v o r h e r g e l e g e n; und das Gehör ist dadurch auf denselben, so zu sagen, v o r b e r e i t e t worden, indem es ihn unmittelbar vorher schon als harmonischen Ton gehört hatte.

Man sieht wol, dafs Durchgangstöne dieser Art eine noch nähere Beziehung auf den ihnen vorhergehenden Ton haben, als alle bisher erwähnten Arten: und eben in dieser nahen Beziehung liegt ein Grund, warum harmoniefremde Töne dieser Art dem Gehöre weit linder erscheinen als andere. Denn dadurch, dafs der harmoniefremde Ton erst unmittelbar zu-

vor als harmonisches Intervall gehöret worden, wird das Gehör schon im Voraus an diesen Ton gewöhnt, und gleichsam darauf *vorbereitet*, so dafs es ihm hernach minder hart fällt, auch seine Fortdauer in einem Zusammenklange zu ertragen, in welchem er sonst weit weniger geniefsbar wäre; und daher kommt es also, dafs harmonische Töne, welche sonst sehr herbe auffallen würden, dem Gehöre minder herbe erscheinen, wenn man es auf dieselben vorbereitet hat. Man vergleiche Zff. 320[a], wo das harmoniefremde h unvorbereitet erscheint, mit [b], woselbst es vorbereitet auftritt; und ebenso das $\bar{g}$ in Zff. 273[a] mit dem in 273[b]. Auch in Zff 321[a] erscheint im 2ten Takte der harmoniefremde Ton $\bar{g}$ allerdings unerwartet auffallend, und dem Gehöre nicht eben angenehm; die Härte mildert sich aber, wenn er, so wie bei [b], vorbereitet auftritt, wo das $\bar{g}$, welches im 2ten Takte harmoniefremd, also dissonirend ist, im vorhergehenden Takte schon als harmonischer Ton, als Grundnote der *G*-Harmonie, vorherlag.

§. 789.

Man kann die harmoniefremden Töne der hier bemerklich gemachten Art (und dies mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch im Wesentlichen übereinstimmend) *vorbereitete Durchgänge* nennen. Da aber diese ganze Art, harmoniefremde Töne vorbereitet eintreten zu lassen, in der Anwendung so äufserst fruchtbar ist, so hat ihr die Kunstsprache auch einen eigenen Namen beigelegt. Man pflegt nämlich solche vorbereitete Durchgangsnoten

mit dem eigenen Namen Vorhalte zu bezeichnen.

Auch wir wollen bei diesem Theile der Durchgangslehre etwas ausführlicher verweilen, und daher dieselbe ebenfalls wieder zum Gegenstand einer eigenen Abtheilung machen.

Vierte Abtheilung.

V o r h a l t e.

I.) Allgemeine Grundzüge.

A.) Begriff von Vorhalt und Vorbereitung.

§. 790.

Nach dem von §. 788 bis hierher Gesagten ist also ein Vorhalt nichts anderes, als ein vorbereiteter harmoniefremder Ton, oder mit andern Worten: ein einem Intervall einer Harmonie vorangefügter Nebenton, welcher schon während der vorhergehenden Harmonie als harmonisches Intervall gehört worden.

Man pflegt jedoch den Titel Vorhalt nicht jedem, sondern nur denjenigen vorbereiteten harmoniefremden Tönen beizulegen, welche von etwas langer Dauer sind. So wird man z. B. in Zff. 319 wol das $\bar{\bar{c}}$ einen Vorhalt nennen, das kurze $\bar{\bar{f}}$ des folgenden Taktes aber nicht leicht des Titels Vorhalt würdigen, sondern diese Note schlechtweg eine durch-

gehende, Neben-, oder Wechselnote nennen.
319 In Zff. [redacted] wird man zweifelhaft sein, ob man dem $\bar{\bar{d}}$ im 2ten Takte den Titel Vorhalt zugestehen soll, und ebenso in 224[b] dem $\bar{\bar{a}}$ des 2ten Taktes, in Zff. 85 der Achtelnote $\bar{\bar{a}}$ des zweiten, und der Achtelnote $\bar{\bar{c}}$ des dritten Taktes, u. s. w.

§. 791.

Das Verfahren der Vorbereitung, wodurch ein harmoniefremder Ton zum Vorhalte wird, besteht, wie wir wissen, im Wesentlichen darin, daſs man solchen Ton unmittelbar vorher als harmonisch geltenden Ton hören läſst.

Dieses Vorherhörenlassen des Tones nennt man: den Ton vorbereiten, oder, da der vorzubereitende harmoniefremde Ton allemal ein dissonirender, eine Dissonanz ist (§. 716): die Dissonanz vorbereiten, (obgleich es, eigentlicher zu reden, nicht sowol eine Vorbereitung des dissonirenden Tones ist, als eine Vorbereitung des Gehöres auf den dissonirenden Ton); und der Ton selbst, so lang er vorbereitend erklingt, heiſst die Vorbereitung.

Den Augenblik, wo der Zusammenklang, auf den das Gehör vorbereitet worden, eintritt, wo die Harmonie, welcher der Vorhaltston fremd ist, angeschlagen wird, nennt man den Anschlag.

In dem obigen Beispiele Zff. 321[b] heiſst der Ton $\bar{g}$ im 1ten Takte die Vorbereitung: mit dem 2ten Takte aber tritt der Anschlag ein, und nun ist das g harmoniefremd, und folglich dissonirend, Vorhalt.

Digitized by Google

B.) Verschiedene Art und Weise, wie die Vorbereitung geschieht.

§. 792.

Solche Vorbereitung einer harmoniefremden Note ist nun bald mehr, bald weniger vollkommen. Vollkommen ist sie, wenn sie

1.) in der nämlichen Tonhöhe,
2.) in derselben Stimme,
3.) gebunden,
4.) hinlänglich lange, und
5.) durch einen harmonisch geltenden Ton geschieht.

Wir wollen diese sämmtlichen Punkte der Reihe nach näher betrachten, und sodann auch noch der gemeinüblichen Regel Erwähnung thun, die da lehrt

6.) die Vorbereitung müsse allemal auf leichter Zeit geschehen.

§. 793.

1.) Die Vorbereitungsnote muſs in derselben Lage, in derselben Tonhöhe oder Oktave gelegen haben, in welcher der Ton dissonirend auftritt, wie dies in Zff. 322[a] der Fall ist. Eine Vorbereitung, bei welcher dies anders wäre, würde wenigstens nur eine sehr unvollkommene Vorbereitung heiſsen können, wie z. B. Zff. 322[b], woselbst das dissonirende dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$ nicht in eben dieser Lage, nicht in der dreigestrichenen Oktave, sondern in der zweigestrichenen vorbereitet ist, wo also nicht eben das $\overline{\overline{\overline{c}}}$, welches hernach als dissonirend gehört wird, vorhergelegen hat, sondern ein anderes $\overline{\overline{c}}$. Eben-

solche Unvollkommenheit findet sich auch in 322^{c}, wo zwar $\bar{c}$, aber nicht $\bar{\bar{c}}$ vorherlag.

§. 794.

2.) Die Vorbereitung geschieht, wie sich, der Natur der Sache nach, von selbst versteht, durch die nämliche Stimme; oder mit andern Worten: die Vorbereitungs-Note muſs in derselben Stimme gelegen haben, welche beim Eintreten der folgenden Harmonie die Dissonanz angeben soll. Eine Vorbereitung, wobei die Vorbereitungsnote von einer anderen Stimme angegeben würde, wie z. B. Zff. 322^{d}, wo, bevor $\bar{\bar{c}}$ als harmoniefremder Ton in der Mittelstimme gehört wird, eben dies $\bar{\bar{c}}$ zwar schon in der Oberstimme gehört worden, aber doch immer nicht in eben der Stimme, in deren Munde es hernach als harmoniefremder Ton erklingt — eine solche Vorbereitung wäre wenigstens gewiſs minder vollkommen, als Zff. 322^{a}; und eben so unvollkommen wäre aus nämlichem Grunde Zff. 322^{c}, wo zwar ebenfalls schon im ersten Takte c gehört wird, aber in der Baſsstimme.

§. 795.

3.) Die Vorbereitung äuſsert ihre lindernde Wirkung erst dann in vollem Maaſse, wenn der dissonirende Ton in dem Augenblike, wo er dissonirend wird, in dem Augenblike des Anschlags der Harmonie welcher er fremd ist, nicht selber erst wieder von neuem, und somit nicht zugleich mit den Intervallen der neu auftretenden Harmonie, mit angeschlagen, (§. 775) sondern vielmehr nur fortgehalten, oder, wie man es nennt, an den vorbereitenden Ton gebunden wird, wie in Zff. 320^{b}, ^{c}, ^{d}, 321^{b}, 322^{a}, u. a. m.

Ein auf solche Art eingeführter harmoniefremder Ton erscheint dann gleichsam nur verspätet, und noch fortklingend indefs die anderen Töne schon verschwunden sind, schon dem folgenden Zusammenklange Platz gemacht haben, — als ein Nachzügler, der noch liegen geblieben, indefs das Corps der Töne, mit welchen er aufgetreten, schon abgezogen, und das Feld schon von einer anderen Macht besezt ist.

Ebendarum werden solche gebunden aufgeführte Vorhalte denn auch häufig kurzweg Bindungen oder Ligaturen genannt; und von einem Tonstük, in welchem alle Vorbereitungen gebunden geschehen, pflegt man dann zu sagen: es sei im gebundenen Style geschrieben. — Ferner pflegt man solche gebundene Vorhalte, eben weil sie erwähntermasen gleichsam blos als zögernde Ueberbleibsel eines vorhergegangenen Zusammenklanges erscheinen, auch Zögerungen, Aufhaltungen, oder Ritardationen, zu nennen, (ja nicht Re*t*ar*t*ation! wie Koch in seinem Lexicon viermal, S. 172 Sp. 173, und Sp. 257 schreibt, und Sp. 1268 bei ritardando auf r*e*tardando verweiset; — auch nicht zu verwechseln mit dem Ritardando der rhythmischen Bewegung, §. 129.) Auch der Name Vorhalt selber scheint ungefähr gleichbedeutend mit Aufhalt gemeint zu sein; obgleich der Vorhalt eigentlich weniger ein Vor- als ein Zurükhalten ist.

Man bemerkt übrigens leicht, dafs ein solcher an den Vorbereitungston gebundener Vorhalt allemal eine Synkope (§. 614) bildet, wenn die Vorbereitung auf einem leichteren Zeittheile geschieht, als der Anschlag,

wie z. B. in Zff. 86, 320[b], [c], [d], 321[b], u. a. m.; nicht aber auch dann, wenn dies leztere nicht der Fall ist, wie in Zff. 85, 322, T. 1 u. 2; Zff. 323, 324, 325, u. a. m.

§. 796.

Wie sehr die Bindung die Härte einer harmoniefremden Note lindert, kann man sich leicht überzeugen, wenn man z. B. den Saz Zff. 273[b] so vorträgt, als ob die beiden Bindungsbögen nicht vorhanden wären, und also das g̅♮ zweimal anschlägt, wodurch dieser harmoniefremde Ton viel härter gegen das G♯ anstöfst, als wenn es an das als Quinte der *G*-Harmonie vorhergehende g̅ gebunden vorgetragen wird. Aehnliches wird sich bei ähnlicher Behandlung der Beispiele 320[b], 322, 324, u. a. m. erproben.

Man findet indessen häufig auch Vorhalte welche nicht gebunden aufgeführt werden, z. B. Zff. 312, 319, 326. Bei 326[b] und [c] ist der Vorhalt von seiner Vorbereitung sogar durch Pausen getrennt, so wie auch bei Zff. 274, und 255 Takt 5.

Auch in Singstimmen werden Vorhalte nicht selten ungebunden aufgeführt, zumal wenn es nöthig wird, auf dem Anschlage eine neue Silbe aussprechen zu lassen, z. B. in Zff. 12 T. 4 und 8; Zff. 184; Zff. 234½; oder auf dem Notenblatt *B.* des 2ten Bandes T. 26, 27, 32, 38, 40 u. s. w.; Notenblatt *C.* T. 25, 32; Notenbl. *E.* T. 2, T. 11, u. a. m.

§. 797.

4.) Die Vorbereitug mufs, um ihre ganze Wirkung zu erreichen, auch lange genug dauern; der vorbereitende Ton mufs,

Digitized by Google

wie man es zu nennen pflegt, lange genug vorhergelegen haben, weil eine Note von nur sehr kurzer Dauer das Gehör natürlicher Weise nicht eben so vollkommen vorbereiten kann, als eine länger anhaltende. Man nimmt gewöhnlich an, die Vorbereitung solle eben so lang sein als der Anschlag, wie dies z. B. in Zff. 229[d] und 230[b], so wie in 312, 321[b], 327, u. a. m. der Fall ist.

Dafs jedoch auch sehr kurze Vorbereitungstöne schon die Härte des Anschlags eines harmoniefremden Tones mildern, beweist unter Anderen das Beispiel Zff. 321[c], worin das g der Oberstimme im zweiten Takte, obgleich nur durch eine kurze Sechszehentelnote vorbereitet, doch schon weit weniger hart gegen die Harmonie anstöfst, als wenn diese kurze Vorbereitung gar hinwegbliebe, wie bei [d].

§. 798.

5.) Die vorbereitende Note ist übrigens, wie sich schon aus der Natur der Sache und aus dem S. 259 §. 790 gegebenen Begriffe von Vorhalt und Vorbereitung von selbst ergiebt, allemal ein Intervall der vorhergehenden Harmonie, und also allemal eine harmonisch geltende Note; denn ein harmoniefremder Ton welcher nicht zuvor als harmonischer Ton gehört worden ist, wäre ja nicht vorbereitet, folglich kein Vorhalt.

§. 799.

Gewissermafsen, aber freilich nur in uneigentlicher Bedeutung, könnte man doch auch diejenigen Säze Vorhalte nennen, wo ein als Nebenton zu einem Intervall einer Harmonie erscheinender Ton während der vorher-

gehenden Harmonie ebenfalls als Nebenton gehört worden ist, wie z. B. in Zff. 328, wo man den durchgehenden Ton $\bar{\bar{h}}$ des ersten Taktes uneigentlich als Vorbereitung des $\bar{\bar{h}}$ im 2ten Takte ansehen kann, welches $\bar{\bar{h}}$ im 2ten Takte demnach uneigentlicher Vorhaltton wäre.

Ebenso steht in Zff. 278[d] u. [e] der im ersten Takt harmoniefremde Ton gis als Vorbereitung des gis-Vorhalts im 2ten Takte.

Auf ähnliche Art läſst sich, wenn man will, auch Zff. 301 Takt 7 erklären.

Auch in Zff. 330 im 3ten Takte könnte man die zweite Hälfte des synkopirten Tones $\bar{\bar{\bar{gis}}}$ einen uneigentlichen Vorhalt, und die erste Hälfte der Synkope eine uneigentliche Vorbereitung nennen.

Ebenso hat in Zff. 329 Vogler den Ton fes des 3ten Taktes durch den harmoniefremden Ton fes des vorhergehenden Taktes uneigentlich vorbereitet.

Allemal sind jedoch solche harmoniefremde Töne, deren Vorbereitungston selber harmoniefremd war, nur uneigentlich vorbereitet, und darum nur uneigentliche Vorhalte zu nennen, indeſs das Prädikat Vorhalt eigentlich nur denen Nebentönen mit Recht zusteht, welche durch harmonische Töne vorbereitet worden.

§. 800.

Noch anders lehren unsere Theoretiker. Diese haben nämlich eine Verordnung erlassen, die da heiſst: die Dissonanz (der Vorhalt) müsse als Konsonanz vorhergelegen haben, d. h. die Vorbereitung müsse allemal durch eine Konsonanz (also entweder durch die Grundnote oder Terz oder

(grofse) Quinte der vorhergehenden Harmonie, I. Bd. S. 197 §. 194 u. 197) geschehen. Siehe z. B. Koch's Handbuch der Harmonie, §. 141.

Dafs auch diese gemeinübliche und ganz akkreditirte Regel wieder gradezu unwahr ist, beweist schon z. B. der ganz alltäglich vorkommende Saz Zff. 331, welchen übelklingend zu finden, oder fehlerhaft zu nennen, noch niemanden eingefallen ist, obgleich das im 2ten Takt als Vorhalt zu $\bar{e}$ erscheinende $\bar{f}$ durch das am Ende des ersten Taktes als eigentliche Septime erscheinende $\bar{f}$, und somit durch eine Dissonanz vorbereitet ist, und ebenso der ähnliche Vorhalt im 4ten Takte desselben Beispiels. Auch in Zff. 332 ist das $\bar{d}$, welches im 2ten Takte als Vorbereitung des folgenden Vorhaltes $\bar{d}$ dient, keine Konsonanz.

Von ähnlicher Art ist im 2ten Bande, Notenblatt *B*, Takt 26 und 27, die Vorbereitung des $\bar{c}$-Vorhaltes.

Aber noch nicht zufrieden mit der eben erwähnten offenbaren Unrichtigkeit, gehen die Gelehrten sogar noch weiter, und wollen nicht einmal alle Konsonanzen als tauglich zu Vorbereitung einer solchen Dissonanz erkennen. So lehrt z. B. Koch in s. Handb. der Harmonie, S. 221: „Die Vorbereitung einer jeden „Dissonanz kann vermittelst aller konsonirenden Intervallen (die Quarte ausgenommen) ohne alle Einschränkung geschehen." — Was würde aber dieser gelehrte Lehrer gegen den äufserst alltäglichen und noch nie, weder von ihm, noch einem anderen Theoretiker, noch von irgend einem gesunden Ohre misbilligten Saz Zff. 333 sagen, woselbst das der *G*-Harmonie fremde $\bar{\bar{c}}$ durch $\bar{\bar{c}}$ als konsonirende Quarte des Bafstones g vorbereitet ist? —

oder zu Zff. 288 T. 3 u. 4. — Ich weis mir gar nicht zu denken, was diesen Schriftsteller zu dieser wunderlichen Meinung bestimmt haben mag.

Man sieht, wie sehr auch hier wieder die von Theoristen verfertigte Regel dem in der Ausübung unbezweifelt Anerkannten widerspricht, und — wie sorglos dessen ungeachtet immer ein Theorist dem andern die Regel nachbetet und nachschreibt: die Vorbereitung muſs durch eine Konsonanz geschehen!

§. 801.

6.) Auch noch eine weitere Regel haben die Theoristen aufgestellt, die da heiſst: die Vorbereitung müsse immer auf einem leichten Takttheile geschehen; d. h. also: die als Vorbereitung dienende Note müsse allemal auf einer leichteren Zeit liegen, als der Vorhalt selber. Es ist zwar wahr, daſs dies in vielen Fällen zutrifft: daſs die Regel aber als Regel unwahr ist, beweisen leicht mehrere Beispiele. So tritt z. B. im 2ten Takte von Zff. 85 das vorbereitende $\bar{\bar{a}}$ auf der schwersten Zeit des 2ten Taktes ein, welcher schwerer ist, als die 2te Takthälfte, auf welcher das $\bar{\bar{a}}$ als Vorschlag erscheint. Ebenso verhält sich das $\bar{\bar{e}}$ im 3ten Takte. In 331 tritt das vorbereitende $\bar{\bar{f}}$ auf der schwersten Zeit des ersten Taktes auf, welcher auch an sich selbst schwerer ist als der ganze zweite Takt, in welchem sich der Vorhalt äuſsert.

Noch bestimmter und fühlbarer ist, in Zff. 323 und 324, die Vorbereitungszeit schwerer als die Anschlagzeit.

Wir werden demnächst, unter IV B.) hierauf wieder zurükkommen.

Digitized by Google

II.) Welche Töne einem harmonischen Intervalle vorgehalten werden können.

§. 802.

Nach dem, was wir in dem vorhergehenden Abschnitte I.) von Vorhalten überhaupt gesagt, ist es kaum nothwendig, noch etwas weiteres darüber zu sagen, welche Vorhalte einem harmonischen Intervalle vorangefügt werden können, oder über die aus dem Voranfügen von Vorhalttönen entspringende Mehrdeutigkeit, oder über die verschiedenen Arten, wie Vorhalte vorkommen können, u. s. w. Denn da Vorhalte nichts anderes sind, als vorbereitete harmoniefremde Töne, so ist alles, was von harmoniefremden Tönen überhaupt gesagt worden, in der Regel auch insbesondere auf Vorhalte anwendbar, und leicht darauf anzuwenden. Demnach bleibt uns nur weniges Besondere über Vorhalte zu sagen übrig.

Wir wollen dasselbe in eben der Ordnung vortragen, welche wir in Ansehung der harmoniefremden Töne überhaupt, §. 720 bis 779 befolgt haben, und beginnen demnach mit Betrachtung der Frage: I.) welche Töne einem harmonischen Intervalle als Vorhalttöne vorangefügt werden können?

§. 803.

A.) In Ansehung der Richtung, in welcher eine Stimme sich von dem Vorhalttone zu dessen Hauptnote bewegt, sind die Vorhalte, wie wir Seite 175 von harmoniefremden Tönen überhaupt bemerkten, entweder Vorhalte von unten, oder von

oben. Man kann daher, an sich selber, einem harmonischen Tone sowol einen Vorhalt von Unten als von Oben voranfügen; allein Vorhalte von Oben machen sich gewöhnlich besser als solche von Unten, und sind auch bei weitem gebräuchlicher als diese, wie denn auch unter den hier beispielweis angeführten Säzen zum bei weitem gröfsten Theile Vorhalte von Oben, und nur sehr wenige von Unten sind. Von lezterer Art ist Zif. 312, wo im 3ten Takte c̿ als Vorhalt von Unten zu d̿ steht; ferner auch Zff. 334, woselbst im dritten Takte der tonischen Note f̄ der Vorhalt ē von unten angefügt ist; Zff. 335, wo dis̄ dem ē vorgehalten ist, und Zff. 336, woselbst ē als Vorhalt zur Terz fis̄ erscheint. Auch 337, 338, 339; und auch 278[d] und [e], wenn man es als Vorhalt betrachten will.

§. 804.

B.) Da, wie wir Seite 175. §. 722 u. 723 gesehen, die harmoniefremden Töne, in Ansehung der Gröfse des Stimmenschrittes von der Nebennote zur Hauptnote, entweder halbtönig oder ganztönig sind, so ergiebt sich von selbst, dafs eben diese Eintheilung auch auf Vorhalte anwendbar ist, sowie, dafs ein Vorhaltton von seiner Hauptnote nie weiter als um eine grofse Tonstufe entfernt sein kann.

§. 805.

C.) Die Vorhalttöne können, ganz so wie andere Durchgangtöne, bald leitereigen, bald leiterfremd sein. (S. 176. §. 724.) Z. B. in Zff. 274 ist das f̄ ein der neuen

𝔊-durleiter fremder Durchgang zu $\bar{\bar{e}}$. Ebenso hat in Zff. 275 das $\bar{g}$ als Bestandtheil der tonischen *G*-Dreiklangharmonie gelegen, und erscheint demnächst als Durchgangton zu einer Harmonie der neuen Tonart *a*-moll, in welcher dies $\bar{g}$♮ leiterfremd ist. Von ähnlicher Art ist in Zff. 85 in der zweiten Hälfte des 2ten Taktes die Achtelnote $\bar{a}$, so wie in 280 die 2te Hälfte des synkopirten Tones $\bar{f}$.

Auch in 278[d] und [e] ist das gis im zweiten Takte, wenn man es Vorhalt nennen will, ein leiterfremder Vorhalt.

§. 806.

D.) So wie wir §. 745—748 Durchgangstöne auf harmonischen Stufen überhaupt kennen gelernt, so kommen insbesondere auch V o r h a l t t ö n e a u f h a r m o n i s c h e n S t u f e n vor; oder mit andern Worten: so wie wir gesehen, dafs zuweilen selbst ein Ton, welcher an sich selber allerdings in der zu Grunde liegenden Harmonie wol vorfindlich ist, dennoch, nach der Art und Verbindung in welcher er vorkommt, vielmehr ein bloser Nebenton zu sein, blos in der Eigenschaft als durchgehende Note dazustehen scheint, so findet ebendasselbe auch bei gebundenen Durchgangtönen oder Vorhalttönen statt. In Zff. 340, wo das Gehör eine Zeitlang gewöhnt worden, jedes erste Taktviertel der Oberstimme als Vorhalt zum folgenden Tone zu betrachten, wird es auch beim ersten Viertel des vorlezten Taktes das $\bar{f}$ mehr für einen Vorhalt zu $\bar{es}$ ansehen, als für die Grundnote der $\mathfrak{F}_7$-Harmonie; und in der That steht dies $\bar{f}$, hier wo es steht, weniger in seiner Eigenschaft als harmonisches Intervall da, als viel-

mehr nur in der Verrichtung eines stellvertretenden, eines Vorhalts vor dem $\overline{es}$, der eigentlichen Septime der Grundharmonie.

Von ähnlicher Art ist in Zff. 341 das $\overline{d}$ des 3ten Taktes.

Auf ähnliche Art steht in Zff. 342 das e beim dritten Viertel mehr als Stellvertreter des folgenden d, denn als eigentlicher Grundton: wenigstens ist das Gehör schon darum geneigter, dies e als blosen Vorhalt zu betrachten, weil sonst der Zusammenklang dieses dritten Viertels als $\mathcal{E}_7$-Harmonie mit kleiner None und beibehaltenem Grundtone, und folglich ziemlich hart und herbe erscheinen würde (§. 172), welche Härte aber wegfällt, wenn man das e nicht mit in harmonischen Anschlag bringt, und es vielmehr als minderbedeutenden blosen Nebenton ansieht.

Aus ähnlichem Grunde (§. 179) scheint auch in Zff. 343 das d im dritten Takte nicht sowol als Grundton der Harmonie d^{o}_{7}, als vielmehr blos als Vorhalt der eigentlichen Septime c dazustehen. Ebenso in Zff. 344 das $\overline{cis}$ im dritten Takte.

III.) Mehrdeutigkeit.

§. 807.

Es treten in Ansehung der Vorhalttöne dieselben Mehrdeutigkeiten ein, welche wir bereits Seite 210 §. 749 bis 755 in Ansehung der harmoniefremden Töne überhaupt beobachtet haben, wovon also die Anwendung auf Vorhalttöne sich von selbsten ergiebt.

So wird man (um doch einiges als Beispiel anzuführen) in 350 zweifelhaft sein müssen, ob man den ersten Akkord des zweiten Taktes für die *h*-Harmonie in erster Verwechslung, und die Töne $\overline{\text{cis}}$ und $\overline{\overline{\text{cis}}}$ als Vorhalte ansehen, oder ob man diesen Zusammenklang für *Fis* (oder gar für *fis*) erkennen will. Eben so mehrdeutig ist die erste Hälfte des 4ten Taktes. Wenn man ferner in der zweiten Hälfte das $\overline{\overline{\text{d}}}$ und das h als Vorhalte annimmt, so ist die Harmonie schon hier *Fis*$_7$; sonst aber ist sie noch *h*. Aehnliche Mehrdeutigkeit zeigt der folgende Takt.

Statt noch weiterer Beispiele, deute ich zurük auf Zff. 287[a] bis [c], Zff. 293[a], 334 T. 3, 337$_b$ T. 2, 339 T. 2, 4, 5, Zff. 340 T. 3, 341 T. 3 u. 7, 342, 343, 344 u. a. m.

IV.) Verschiedene Art, wie Vorhalte vorkommen können.

§. 808.

A.) Auch die Vorhalttöne sind, ebenso wie wir (Seite 250) von harmoniefremden Tönen überhaupt bemerkten, bald von längerer, bald von nur kurzer Dauer. Ein Beispiel von einem langen Vorhalte giebt Zff. 320$_b$, [c], [d].

Dafs sehr kurze Vorhalte, wie z. B. Zff. 319 T. 3, Zff. 47 T. 2 u. dergl. des Namens Vorhalt gewöhnlich nicht gewürdigt werden, ist schon S. 259 §. 790 erwähnt.

§. 809.

B.) Auch unter den Vorhalttönen kann man, ebenso wie wir (§. 760 S. 232) in Anse-

hung der harmoniefremden Töne überhaupt gethan, schwere und leichte unterscheiden. Indessen kommen Leztere weit seltener vor, als Erstere, oder mit anderen Worten: die Vorhalttöne sind zum bei weitem gröſsten Theile schwerer als der Hauptton auf welchen sie sich beziehen, und also Wechselnoten, Wechseltöne, gebundene Wechselnoten, wie Zff. 321 und noch sehr viele andere.

Weit seltener ist das Gegentheil, obgleich nicht ohne Beispiel. In Zff. 323 ist die zweite Hälfte der halben Note $\bar{b}$ Vorhalt von $\bar{a}$, und sowol der zweite Takttheil, auf welchem das $\bar{b}$ als Vorhalt erscheint, als der dritte, bei welchem der Hauptton $\bar{a}$ auftritt, sind beide leicht (1. Bd. §. 104.) Von ähnlicher Art ist Zff. 324, so wie auf dem Notenblatte *D* des 2ten Bandes Zff. VIII T. 13, und im 1ten Bande S. 239 vorlezter Takt.

In Zff. 325 ist der Vorhalt, die zweite Hälfte des Tones $\bar{c}$, sogar bestimmt leichter als sein folgender Hauptton h; und ebenso in 325½ der Anschlag (nämlich die 2te Hälfte der ersten halben Note $\bar{\bar{c}}$) leichter als der folgende harmonische Hauptton $\bar{h}$.

§. 810.

Der Grund, warum Vorhalttöne meist auf schwerer Zeit vorzukommen pflegen, wird von verschiedenen Lehrern bald gar nicht, bald nur höchst ungenügend angegeben. Mich dünkt, die Antwort auf solche Frage ergiebt sich am leichtesten, wenn man diese nur umkehrt, und sie etwa so stellt: warum meist nur die auf schwerer Zeit vorkommenden harmoniefremden Töne (schwere Durchgänge, §. 760) vorbereitet zu werden pflegen? Sehr natürlich darum, weil

Digitized by Google

diese, wie wir schon §. 762 beobachteten, dem Gehöre härter auffallen, als leichte, und deshalb der Linderung mittels Vorbereitung am meisten bedürfen. Dadurch wird natürlicher Weise das Vorbereiten bei ihnen öfter nöthig, und ihnen also mehr, als anderen leichten harmoniefremden Tönen, eigenthümlich. Dadurch ist unser Gehör mehr gewöhnt worden, schwere harmoniefremde Töne vorbereitet auftreten zu hören, und minder gewöhnt, vorbereitete leichte Durchgangstöne zu vernehmen, so, daſs ihm jezt eine vorbereitete leichte harmoniefremde Note, ein Vorhalt auf leichter Zeit, ordentlich ungewöhnlich vorkommt.

Eben aus der Bemerkung, daſs Vorhalttöne gewöhnlich rhythmisch schwere Noten sind, scheinen übrigens die Tonlehrer die oben Seite 268 belobte Regel geschöpft zu haben, daſs die Vorbereitungsnote allemal (?) eine rhythmisch leichte sein müsse.

Anmerkung.

Noch ein anderer Grund, warum Vorhalte, deren Anschlag auf eine leichtere Zeit fällt als ihre Auflösung, dem Gehör etwas anstöſsig vorkommen, mag aber nebenbei doch auch noch in folgender Bemerkung liegen. Da der Augenblik des Anschlags allemal der Augenblik des Auftretens einer neuen Harmonie ist (S. 260 §. 791) so ist mit dem Anschlagen eines Vorhaltes auf leichter Zeit allemal auch ein Auftreten einer neuen Harmonie auf leichter Zeit verbunden. Wenn nun in der folgenden leichten Zeit, wo der Vorhalt sich auflöset, dieselbe Harmonie noch liegen bleibt, wie bei 323ᵃ und 324ᵃ, so daſs

diese auf leichter Zeit aufgetretene Harmonie länger dauert, als der vorhergehende schwere Zeittheil, — oder wenn die Harmonie, mit deren Eintritt auf leichter Zeit der Anschlag der Dissonanz eintrat, beim folgenden schweren Zeittheile liegen bleibt, wie bei 325[a], 325½[a], so dafs auf leichter Zeit ein Harmonieenschritt geschieht, auf der folgenden schweren aber keiner — so liegt in solcher Vertheilung der Harmonieenschritte im ersten Falle gleichsam eine rhythmische Verrükung — im zweiten eine Synkope: §. 619 Seite 55, und §. 617 Seite 53, welches wol mit beitragen mag, solche Vorhalte etwas befremdender zu machen, als die auf schwerere Zeit anschlagenden. Diese Vermuthung wird einigermafsen dadurch bestätigt, dafs in Zff. 323[b], 324[b], 325[b] und 325½, wo Harmonieenschritte auf alle Zeittheile gleichmäfsig vertheilt sind, die auf leichter Zeit anschlagenden Vorhalte das Gehör minder zu befremden scheinen.

§. 811.

C.) Seite 235 bemerkten wir, dafs die harmoniefremden Töne überhaupt entweder Nebentöne zu Intervallen der gegenwärtigen, oder der folgenden Harmonie sein können. Aus dem Begriffe von Vorhalt und Vorbereitung ergiebt sich aber von selbst, dafs Vorhalttöne immer Nebentöne zu Intervallen derjenigen Harmonie sind, während welcher sie als Vorhalt auftreten, und demnach immer stellvertretende (§. 764) Töne, stellvertretende Intervalle, stellvertretende Dissonanzen. Nicht selten pflegt man unter diesen

lezteren Benennungen sogar ausschliefslich Vorhalte zu verstehen, (vergl. S. 236 §. 764) nach welchem Sprachgebrauch also die Ausdrüke Vorhalt und stellvertretendes Intervall oder stellvertretende Dissonanz, sogar gleichbedeutend sind.

Gelegenheitlich sei hier erwähnt, dafs manche Tonlehrer die Vorhalttöne auch zufällige Dissonanzen nennen, weil sie gleichsam nur zufällige Stellvertreter eines harmonischen Intervalles, sohin der Grundharmonie nicht wesentlich sind, im Gegensaze der eigentlichen Septimen, welche sie wesentliche Dissonanzen nennen; welche weitere gelehrte Distinktion wir im §. 198 des ersten Bandes unverantwortlicher Weise mit anzuführen vergessen.

§. 812.

Obgleich nun aber Vorhalte immer Nebentöne zur gegenwärtigen Harmonie sind, so kann eine Stimme doch auf der Vorhaltnote auch wol bis zur folgenden Harmonie verweilen, eben auf die Art, wie wir es schon Seite 238 §. 766 von harmoniefremden Tönen überhaupt beobachtet haben. Näher hievon zu handeln, wird der Ort in der folgenden 5ten Abtheilung unter II, *D* sein.

§. 813.

D.) Dafs Vorhalte, eben so gut wie andere harmoniefremde Töne, sowol in den äufseren, als in Mittelstimmen vorkommen können, (S. 240 §. 768) versteht sich von selbst, so wie auch, dafs in mehrern Stimmen zugleich welche statt finden können. S. z. B. in der Oberstimme in Ziff. 321, in Mittelstim-

men Zff. 320, in der Unterstimme Zff. 322 u. 338 im 2ten Takte. Im dritten Takte des leztern Beispiels finden sich Vorhalte in den beiden Oberstimmen zugleich. In Zff. 337[a], und 194[a], [b] sind sogar drei Stimmen zugleich mit Vorhalten verbrämt.

Zff. 337[b] gewährt zugleich ein Beispiel, wie einem und demselben Tone $\bar{c}$ zwei Vorhalte zu gleicher Zeit vorangefügt werden können, nämlich $\bar{d}$ als Vorhalt von oben, und h als Vorhalt von unten. (S. §. 769 S. 240.)

Ein Beispiel, wo der Ton einer und derselben Tonstufe als Vorhalt von zwei verschiedenen Haupttönen erscheint, (§. 769 S. 241) gewährt Zff. 312, so wie auch 1. Bd. Seite 158 Zff. 1 und 2.

§. 814.

E.) Dafs zuweilen einem harmonischen Intervall in einer Stimme ein Vorhalt vorangefügt wird, indefs in einer anderen Stimme dies Intervall selber erklingt (vergl. S. 243 §. 772), zeigen unter andern die Beispiele Zff. 100 T. 3; Zff. 320, 338 T. 3, u. a. m.

Von solchen Fällen gilt übrigens all das in §. 773 und 774 Bemerkte.

§. 815.

F.) Mitanschlagende Vorhalte (vergleiche Seite 246 §. 775) wären solche, welche nicht an die Vorbereitungsnote geschleift, nicht gebunden, sondern mit dem Eintritte der neuen Harmonie von neuem anschlagend aufträten. Solche Vorhalte können also immerhin minder vollkommene Vorhalte

Digitized by Google

heifsen, wie z. B. Zff. 275, 276, und alle S. 264 §. 796 angeführten Beispiele.

§. 816.

G.) Dafs durch das Vorhalten eines Tones zuweilen auch der Ton einer und derselben Stufe unter zweierlei chromatisch verschiedener Gestalt zugleich erklingt (vergl. S. 248 §. 778), zeigen die Beispiele Zff. 85, 273[b], 274, 275, 276, u. a. m.

Fünfte Abtheilung.

Fortschreitung der harmoniefremden Töne.

I.) Allgemeiner Grundsaz von Auflösung harmoniefremder Töne.

§. 817.

Wir haben bis hieher zu erforschen gesucht, wie eine Stimme harmoniefremde Töne in ihren Gesamg mit aufnehmen kann. Es bleibt uns nun noch übrig, auch zu betrachten, wie eine Stimme, nachdem sie einmal einen harmoniefremden Ton (er sei nun Durchgangs- Wechsel- oder Vorhaltnote) ergriffen, sich von da an weiter zu bewegen hat, oder, wie man es nennt, wie sie sich auflösen mufs, wie sie die harmoniefremde Note aufzulösen hat.

Die Antwort auf diese Frage kann im Allgemeinen nicht anders, als sehr leicht sein, indem aus der ganzen Wesenheit harmoniefremder Töne sich von selbst ergiebt, dafs jeder solche Ton, welcher nur als Nebenton eines folgenden递Haupttones existiren, und sein Dasein nur durch Uebergehen zu diesem Haupttone rechtfertigen kann — dafs, sage ich, ein solcher Nebenton eben in seinen Hauptton aufgelöset werden mufs. In Zff. 218 ist das cis Nebenton zu d, die Stimme, welche einmal solches cis angegeben hat, mufs also demnächst zu d schreiten. In Zff. 229[b], [d] ist das c Nebenton von h, und löst sich darum demnächst in h auf. — Und da der Nebenton allemal um eine grofse oder kleine Tonstufe höher oder tiefer ist als der Hauptton, so besteht also die Auflösung eines harmoniefremden Tones allemal darin, dafs die Stimme, welche einen harmoniefremden Ton angegeben, von da eine grofse oder kleine Tonstufe ab- oder aufwärts zum Haupttone des harmoniefremden Nebentones schreitet.

Dieses aus der Natur der Sache fliefsende Gesez bedarf weder Beweis, noch nähere Erklärung; und nur die verschiedenen Arten wie solches Uebergehen des Nebentons zum Haupttone geschieht, mag noch der Gegenstand einiger weitern Betrachtungen werden.

Digitized by Google

II.) Verschiedene Formen der Auflösung.

Da nämlich eine Nebennote nur ein Anhängsel ihres Haupttones ist, und ihr ganzes Dasein sich nur auf diesen bezieht, und nur durch ihr Anlehnen an denselben erlaubt und gerechtfertigt wird, so müfste die Stimme, von der harmoniefremden Note aus, eigentlich ganz unmittelbar zum Hauptone fortschreiten.

Unser Gehör gestattet jedoch hierin Modifikationen, welche wir nunmehr kennen lernen wollen.

A.) Nebenton an den Hauptton geschleift, oder abgestofsen.

§. 818.

Fürs Erste würde es der innigen Verbindung zwischen Hauptton und Nebenton allerdings entsprechen, dafs beide ebenso aneinander geschleift oder gebunden würden, wie Vorbereitung und Anschlag gewöhnlich gebunden zu werden pflegen. (§. 795) Dies ist z. B. der Fall in Zff. 325, 327[a], [b], [c]. Nicht selten werden aber beide auch wol abgesezt vorgetragen, wie bei Zff. 327[d], oder auch jede Note in sich selbst noch in kleinere Nötchen zerbrökkelt und zerhakt, wie Zff. 326 bei [a].

Von eben dieser Art sind, in dem Beispiele aus Fr. Schneiders „Benedictus" S. 251 des 2ten Bandes, die sämmtlichen Durchgangtöne des 1ten Taktes, deren jeder, wie man sieht, zweimal angeschlagen wird, und zwar so, dafs er gleichsam das einemal als leichter, das zweitemal als schwerer Durchgangton erscheint. (Vergl. §. 761.)

B.) Nebenton vom Hapttone durch Pausen getrennt.

§. 819.

Ja, man findet zuweilen den Nebenton sogar durch Pausen von der Hauptnote getrennt, wie in Zff. 326 bei ^{b}, ^{c}. Noch etwas empfindlicher in Zff. 296. Auch in Zff. 255, im 5ten Takte, ist das $\bar{h}$ der zweiten Violine durch eine Achtelpause vom folgenden $\bar{a}$ getrennt.

C.) Zwischeneingeschobene Töne.

§. 820.

Es kann ferner zwischen der Nebennote und ihrer Hauptnote sogar erst noch ein anderer Ton angeschlagen, und also gleichsam zwischen Nebenton und Hauptton eingeschoben werden.

Z. B. in Zff. 35^b wird dem harmonischen Tone $\bar{\bar{c}}$ der Nebenton $\bar{\bar{d}}$ vorgeschlagen. Bei 35^a erscheint derselbe Saz in gebrochener Gestalt, indem hier die eine Oberstimme abwechselnd die Töne der drei Stimmen von 35^b nacheinander angiebt, und hier schreitet bei ^{a} die brechende Stimme, nachdem sie $\bar{\bar{d}}$ als Vorschlag zu $\bar{\bar{c}}$ angegeben, nicht unmittelbar von $\bar{\bar{d}}$ zu $\bar{\bar{c}}$, sondern schlägt dazwischen erst noch, als zugleich Mitvertreterin zweier Mittelstimmen, die Töne $\bar{g}$ und $\bar{e}$ an.

Auch in Zff. 29^b geht die brechende Stimme von $\bar{h}$ nicht unmittelbar zu $\bar{\bar{c}}$, sondern nimmt erst den harmonischen Ton $\bar{\bar{f}}$ der gebrochenen Oberstimme mit. Ebenso erklärt sich Zff. 28^b, so wie auch Zff. 29^c, wo in der

Digitized by Google

ersten Hälfte des 2ten Taktes in der Oberstimme nur auch noch die Töne a und $\bar{\bar{c}}$ als Durchgänge 2ten Grades miteingeflochten sind.

Auch in Zff. 351[a], wo zwischen $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{f}}$ der Ton $\bar{\bar{c}}$, so wie zwischen $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{g}}$ der Ton $\bar{\bar{d}}$ eingeschoben ist, kann man entweder die Oberstimme Theilweis als Brechung zweier Stimmen ansehen, wie bei [b], oder sich die Sache auch so vorstellen, dafs die Oberstimme, statt wie bei [c] zwischen der Neben- und Hauptnote eine Viertelpause zu machen, was sie nach §. 819 wol dürfte, diese freie Zeit benuzt, um während derselben ein anderes Intervall zu berühren.

Aehnliche Einschiebsel findet man in Zff. 82 im 2ten und 4ten Takte, in 238, u. a. m.

§. 821.

In obigen Beispielen waren die zwischen dem Nebenton und seinem Haupttone angeschlagenen Töne harmonische Intervalle. Es können aber auch andere harmoniefremde Töne sein, wie in Zff. 34[a], wo die brechende Stimme, von $\bar{\bar{c}}$ als Durchgang zu $\bar{d}$, nicht unmittelbar zu diesem $\bar{d}$, sondern erst zu $\bar{a}$, als Vorschlag zu h, schreitet u. s. w. Auf ähnliche Art erklärt sich die Bewegung der brechenden Stimme in Zff. 28[c], so wie auch 28[d], in welchem lezteren in der zweiten Hälfte des ersten Taktes nur noch e als Nebenton zweiten Grades miteingeflochten ist.

In Zff. 36[a] wird dem harmonischen Tone $\bar{\bar{c}}$ von oben der Nebenton $\bar{d}$, von unten aber der Nebenton $\bar{h}$ vorgeschlagen. Bei [b] erscheint dieser Saz in gebrochner Gestalt, indem hier der Nebenton $\bar{\bar{d}}$, welchen bei [a] die Oberstimme angab, und der Nebenton $\bar{h}$, welcher bei 36[a]

in der zweiten Stimme ertönte, hier bei 36^b von **einer** Stimme angeschlagen werden. Da aber diese Eine Stimme freilich nicht beide Nebentöne zugleich, sondern nur einen nach dem andern anschlagen kann, so kann sich die brechende Stimme von dem zuerst angeschlagenen Nebentone nicht unmittelbar zu ihrer Hauptnote bewegen, sondern muſs erst auch noch den anderen mitnehmen.

Ebenso sind in Zff. 267 die Vorschläge der Singstimme zu erklären, in Zff. 289 im 7ten Takte die zwei Sechszehntel der Oberstimme, so wie im 8ten Takte die Achtel.

Aehnlich sind, im 2ten Bande S. 256 Nr. 2 im 1ten Takte, die Vorschlagtöne $\bar{a}$ und $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{\bar{es}}}$, so wie die im dritten Takte desselben, und im ersten des folgenden Beispiels.

Auf ähnliche Art läſst sich Zff. 352 allenfalls als Brechung eines dreistimmigen Sazes, wie ^b oder ^c; erklären.

§. 822.

Ebenfalls unter die Rubrike vom Einschieben eines Tones zwischen den Nebenton und seinen Hauptton kann man es zählen, daſs jener, bevor er zur Hauptnote fortschreitet, sich derselben **erst noch chromatisch nähern** kann, (vergl. S. 277 §. 725) wie z. B. in Zff. 239 zwischen den Nebenton $\bar{\bar{e}}$ und den Hauptton $\bar{\bar{d}}$ der Ton es zwischengeschoben ist, und im 4ten Takte $\bar{as}$ zwischen $\bar{a}$ und $\bar{g}$.

§. 823.

Auch das gehört unter die Kathegorie vom Einschieben eines oder mehrer Töne zwischen Haupt- und Nebenton, daſs zwischen solche

Digitized by Google

Auflösung zuweilen wieder andere Durchgangtöne eingeschoben werden. So resolvirt z. B. in Zff. 234½ in der Singstimme der Vorhaltton c̿ unmittelbar ins h̄: in der daruntergesezten Begleitung aber sind zwischen den Vorhaltton c̿ und die als Auflösung zu betrachtende halbe Note h̄, die Töne h̄ und ā, als Durchgänge zweiter und erster Klasse, eingeschoben.

Aehnliche Einschiebsel findet man in Zff. 184 im ersten Takte zwischen g̿ und f̿. In Zff. 299[a] kann man die Achtelnote fis̄ als Auflösung des Vorhaltes ḡ annehmen; man kann aber, wenn man will, auch wol die beiden Achtelnoten als blose verzierende Durchgänge, und demnächst erst die halbe Note fis̄ als Auflösung ansehen. Aehnliche Verzierungen kann man bei 113½[a] und [b], in Zff. 299[b] u. a. m. finden.

D.) Verzögerte Auflösung.

§. 824.

Auch dies wissen wir schon aus §. 766 und 812, dafs die harmoniefremde Note zuweilen auch mit ihrer Fortschreitung zur harmonischen bis zum Auftritt einer weiteren Harmonie zögern kann, welches man eine Verzögerung der Auflösung, eine verzögerte Auflösung nennen kann.

So ist z. B. in Zff. 306 das dritte Viertel der Oberstimme an sich zwar Vorhalt zur Terz d̄ der $\mathfrak{B}_7$-Harmonie; allein die vorhaltende Stimme, statt sich noch während dieser Harmonie zu besagtem d̄ hinzuwenden, verweilt noch eine Zeitlang, bis eine weitere Harmonie,

nämlich $\mathfrak{G}_7$ auftritt, in welcher das d̿ ebenfalls vorfindlich ist, als eigentliche Quinte, in welche sich die Stimme nun erst auflöset. Ebenso verweilet im folgenden Takte das f̄, sich zu ēs, als Terz der tonischen *c*-Dreiklangharmonie von *c*, hinzubewegen, und bewegt sich statt dessen erst bei der nachfolgenden *As*-Harmonie zu diesem ēs als Quinte derselben.

Auf eben solche Art zögert in Zff. 308[a] u. das d̿.

Ebenso zögert in Zff. 345[a], [b] ~~und c~~ das d̿ bis zur nachfolgenden $\mathfrak{D}_7$-Harmonie, statt noch während der *G*-Harmonie zu c̿ fortzuschreiten wie bei [d] oder [c]. Von gleicher Art sind 346, 347 und 348.

Mehrere Beispiele findet man in 113[a], [b], [c] T. 2, 4, 6; Zff. 114[a], [b], [c], [d]; Zff. 129, Zff. 143[a], [b], [c]; Zff. 145[a], [b], 146, 146[b], 184, 255 T. 5, 209[c], [d], [e], [f], [g], [h]; Zff. 307, 320[a], [b], 325½ T. 1, 2, 3; so wie auch 328[b]. Auch im 2ten Bande S. 318, und S. 322 im ersten Beispiel.

In Zff. 349[c] zögert sogar im 2ten Takte das a, zu gis herabzusteigen, bis eine folgende Harmonie auftritt, worin jedoch nicht gis, sondern g♮ enthalten ist, und löſst sich dann in dies g♮ auf. Das heiſst nun freilich die Erwartung des Gehöres, welches sich einer Auflösung wie bei [b] versehen hatte, sehr unvollkommen befriedigen, und darum ist dies Beispiel denn auch etwas auffallend.

Bei Zff. 325½[b] im 2ten Takt ist bei der *a*-Harmonie der Ton h̄ Vorhalt, und verweilt sogar bis zur *d*-Harmonie.

§. 825.

Unter den Tonlehrern gilt als gemeinübliche Regel: jede durchgehende Note überhaupt,

und insbesondere Vorhalte, müfsten sich noch während derselben Harmonie auflösen. Nach allem Bisherigen bedarf es aber keiner weitern Beleuchtung mehr, dafs diese Regel gradezu unwahr und trügerisch ist.

Insbesondere ist auch die Art, wie diese Theoristen all solche erst mit dem Eintritt der folgenden Harmonie geschehende Auflösungen als Ausnahme von der Regel erklären zu müssen glauben, nicht einmal für alle Fälle ausreichend. So sagen sie z. B. von Auflösungen der Art wie Zff. 345[a], [b], es steke hier wieder eine Antizipation dahinter. Dieser Saz widerspreche ihrer Regel ganz und gar nicht: man dürfe sich ja nur vorstellen, er sei anders als er ist, nämlich er sei so, wie es bei [c] ist. Hier sei der Vorhalt ganz der Regel gemäfs noch während der *G*-Harmonie aufgelöfst, das demnächst auftretende fis aber sei nur durchgehend, (ob dies so unbezweifelt der Fall sei, sehe man oben §. 749, 750, und S. 286) diese durchgehende Note sei aber bei [a] nur — vorausgenommen, nämlich um ein Viertel früher als bei [c]. Jezt hat das Kind einen Namen; es heifst Vorausnahme einer durchgehenden Note; eine solche Vorausnahm einer durchgehenden Note ist eben nur wieder eine Lizenz, eine erlaubte Verlezung der Regel, eine Ausnahme, eine elliptische, katachretische Beobachtung der Regel, u. s. w.; und somit ist die Regel ja geborgen! Nun frage ich aber: wozu eine Regel erschaffen, welche, ohne an sich selber nöthig, oder auch nur nüzlich zu sein, zu Erklärung so vieler Fälle, an welchen die Regel sich nicht bewährt, erst wieder das weitere Erschaffen sonst unbekannter Dinge, als da sind

Vorausnahmen durchgehender Noten, als Rettungsmittel nöthig macht? Für's Andere aber ist diese ausnahmsweise Erklärungsart, so schlau sie ersonnen, doch bei weitem nicht zu Erklärung aller die Regel widerlegender Fälle zureichend. Wo wäre z. B. in Zff. 320, 325½ᵇ oder 347 die vorausgenommene durchgehende Note?

Doch was vermögen Vernunft und Ueberzeugung gegen die Authorität eines einmal aufgestellten und langjährig wahr geglaubten Lehrsazes.

Was soll man aber endlich dazu sagen, wenn Kirnberger sogar lehrt, das Kennzeichen, woran man erkennen könne, ob eine Note eine sogenannte zufällige oder stellvertretende Dissonanz (d. h. Vorhalt) sei, bestehe darin, daſs sie sich während derselben Harmonie resolvire, und daſs auch dies Kennzeichen bis auf den heutigen Tag Kirnbergern nachgeschrieben und nachgeglaubt wird; wie leicht man sich, auch bei dem geringsten Selbstdenken, überzeugen konnte, daſs, solchem Kennzeichen zufolge, z. B. in Zff. 320ᵇ der Ton h nicht für einen Vorhalt erkannt werden könnte.

E.) *Auflösung der harmoniefremden Töne in eine Kon-, oder Dissonanz.*

§. 826.

Wieder eine andere Regel haben die Theoretiker erfunden, die da heiſst: die Auflösung müsse allemal in eine Konsonanz geschehen; geschehe sie aber in eine Dissonanz, so sei das eine Ausnahme.

Hält man diese Regel an den natürlichen Grundsaz: dafs jeder Nebenton sich in seinen Hauptton auflösen müsse, so heifst jene ebensoviel, als wenn sie hiefse: Nebentöne können nur konsonirenden Tönen vorangefügt werden, wird aber ein Nebenton einem dissonirenden Tone vorangefügt, so ist das eine Ausnahme.

Nun denn! wem es Freude macht, mit Regeln und Ausnahmen, mit Kunstphrasen von Kon- und Dissonanzen, Ellipsen und Katachresen zu spielen, dem wollen wir es weiter nicht wehren, in Zff. 339 die beiden Auflösungen von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{f}}$, in Zff. 345[a] die von $\bar{\bar{d}}$ zu $\bar{\bar{c}}$, in 345[dd] die von $\bar{\bar{f}}$ ins $\bar{\bar{e}}$, und tausend andere mehr, wo einem dissonirenden Tone ein Neben,- Durchgangs- oder Vorhaltton vorangefügt ist, in welchen allen also der nach der Nebennote folgende Hauptton eine sogenannte Dissonanz, (nicht Grundton oder dessen Terz oder Quinte, sondern irgend ein anderer Ton) ist, sammt und sonders irreguläre, ausnahmsweise Auflösungen zu schelten, — wer an solchem Bombast seine Freude haben kann, der behalte ihn: Aber bei Gott, ich weifs nicht wozu.

F.) *Bewegung anderer Stimmen während der Auflösung einer harmoniefremden Note.*

§. 827.

Ein nicht eben wesentlicher Umstand, bei Auflösung einer harmoniefremden Note, ist es übrigens, ob in dem Augenblikke wo die Nebennote sich zu ihrer Haupt-

note hinbewegt, die übrigen Stimmen sich ebenfalls bewegen, oder ob sie ruhig liegen bleiben. In Zff. 229[b], [d], in Zff. 287[d] und [e], und 327[b], [c] und [d] bleiben die übrigen Stimmen während der Auflösung der harmoniefremden Töne ruhig liegen, in Zff. 230[a], [b], 287[f] und 327[a] hingegen sind, in dem Augenblike, wo die eine Stimme vom Nebenton zum Hapttone schreitet, eine oder mehrere andere Stimmen auf verschiedene Art in Bewegung. So auch in Zff. $113\frac{1}{2}$, aber hier freilich in Septimenparallelen; in Zff. 320[c] und [d], $325\frac{1}{2}$[a], 352, 353, 354, u. a. m.

Es sollte wol keiner besondern Erwähnung bedürfen, dafs der Umstand, ob im Augenblik der Auflösung die übrigen Stimmen ruhen, oder sich gleichfalls bewegen, eigentlich ganz ohne wesentlichen Einflufs auf die Auflösung selber ist. Die Auflösung des Tones $\bar{f}$ in Zff. 287[d] u. [e] ist im Wesentlichen ganz dieselbe, wie die bei [f]: in beiden Fällen löst sich der Nebenton $\bar{\bar{f}}$ in den Hauptton $\bar{\bar{e}}$ als eigentliche Terz der G_7-Harmonie auf. Ebenso ist in Zff. 354[a] die Auflösung des $\bar{\bar{g}}$ ganz dieselbe, wie bei [b]: in beiden Fällen ist das $\bar{\bar{g}}$ Nebenton des Tones $\bar{f}$, also des Grundtons der *F*-Harmonie. Ebenso ist die Auflösung in Zff. 327[a] dieselbe, wie bei [b], [c] oder [d], die in 287 bei [d] und [e] dieselbe wie bei [f], u. s. w.

§. 828.

So unwesentlich hiernach solche Fortschreitung einer andern Stimme, in Ansehung der Auflösung der Nebennote zur Hauptnote uns erscheint, so grofses Wesen pflegen doch unsere Theoristen davon zu machen, indem sie als Regel annehmen zu müssen glauben:

Digitized by Google

ein Vorhalt müsse auf derselben Bafsnote resolviren, auf welcher er angeschlagen, also z. B. so, wie bei 327[b], [c], [d]: wenn er aber doch auf einer anderen Bafsnote resolvire, wie bei [a], so sei dies wieder eine Ausnahm und Ellipse; wie denn z. B. Hr. Mus. Dir. Schicht in seinen Grundregeln der Harmonie, S. 61, den ebenerwähnten Saz Zff. 327[a] nicht anders zu entschuldigen weifs, als dafs er die Anmerkung dabeischreibt: „der Bafs verursacht bei „der Resolu ion eine Ellipsin." Mir scheint aber, man könne auch hier wieder die unnöthige Regel, und eben damit die unnöthigen Ausnahmen sparen.

§. 829.

Ueberhaupt findet man in den Büchern gar wunderliches Wesen getrieben mit der Lehre vom Auflösen in dieses oder jenes Intervall. Da wird denn eine grofse Wichtigkeit darein gelegt, dafs z. B. in Zff. 287[d] das f sich, wie sie sich ausdrüken, in die Terz, bei 287[e] aber in die Sexte auflöset, (sie menen damit, dafs bei [d] der Ton $\overline{\overline{e}}$ auf der dritten (10ten) Stufe, vom tiefsten Tone an gezählt, steht, bei [f] aber das $\overline{\overline{e}}$ der sechste Ton, die Sexte, vom Bafston ist; oder dafs in Zff. 320[a] und [b] die None h (der 9te Ton vom tiefsten an gezählt) sich in die Terz oder Dezime a (den 3ten oder 10ten Ton vom Bafstone) auflöset, bei [c] aber der 9te in den sechsten, und bei [d] die None in die Oktave, u. dergl.

Wir wissen nun aber aus solchen Dingen eben nicht viel zu machen, — haben bis jezt noch keine Ursache gefunden, uns besonders mit Abzählung der Stufenentfernung von einem Intervalle zu demjenigen anderen Intervalle

Digitized by Google

zu befassen, welches eben zufällig das tiefste ist, haben bis jezt so ziemlich gelernt, jedes Intervall in seiner Wesenheit, in seiner Beziehung auf die Grundharmonie, zu erkennen, ohne solche Kenntnis auf dem höchst unzuverlässigen und höchst zufälligen Wege des Abzählens seiner Entlegenheit vom tiefsten Tone suchen zu müssen; und wenn wir demnach wissen, dafs in Zff. 287[d], [e], und [f] der Nebenton $\bar{\bar{f}}$ sich in seinen Hauptton $\bar{\bar{e}}$ auflöset, welcher die eigentliche Terz der Dominantenharmonie G_7 ist, so wissen wir dadurch wol mehr, als wenn wir wissen, dafs bei [d] die Quarte (der Ton welcher vier (oder 11) Stufen höher liegt als der Bafston,) in die Terz des Bafstones, — bei [e] die Septime des Bafstones in dessen Sexte, und bei [f] die Septime in die Terz aufgelöst wird, — und wer uns von Zff. 320, wo bei [a] u. [b] mit dem Fortbewegen der andern Stimmen im Augenblik der Auflösung des Nebentons, zugleich auch das Auftreten einer neuen Harmonie verbunden ist, mehr nicht zu sagen weis, als: dafs bei [a] u. [b] die None in die Terz, bei [c] in die Sexte und bei [d] in die Oktave resolvire, der hat uns damit noch nicht im geringsten über die Wesenheit dieser Säze aufgeklärt, und uns viel weniger darüber gesagt, als wir schon ohnedies wissen.

G.) *Auflösung auf leichter, oder auf schwerer Zeit.*

§. 830.

Die Auflösung harmoniefremder Töne überhaupt, geschieht an sich bald auf schwerer, bald auf leichter Zeit: Ersteres bei

Digitized by Google

leichten Durchgängen, lezteres bei Wechselnoten.

Was insbesondere die Auflösung der vorbereiteten Nebentöne, d. i. der Vorhalte angeht, so geschieht diese allerdings in den meisten Fällen auf leichter Zeit. Der, von den Theoristen aufgestellte Lehrsaz aber, dafs alle Vorhalte auf leichter Zeit resolviren müfsten, ist wieder nur in so weit wahr, als es wahr ist, dafs die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag auf schwerer Zeit erfolgen müsse. Sieh §. 801 und 809.

Sechste Abtheilung.

Von einigen besondern Arten von harmoniefremden Tönen, welche nach anderen Gesezen statt finden.

§. 831.

Wie sorgfältig und gewissenhaft wir nun in der vorstehenden Abhandlung die Geseze, nach welchen und wie Durchgangtöne vorkommen können, erforscht haben, so reichen die bis hierher entdekten Geseze doch noch nicht hin, alle Gattungen und Arten zu erklären, wie während einer Harmonie ein zu derselben nicht gehörender Ton erklingen kann.

So finden wir z. B. in Zff. 355ᵃ, 358 und 364 harmoniefremde Töne, deren Dasein sich nach allen bis jezt beobachteten Grundsäzen nicht erklären läfst. Mit welchem Rechte kann nämlich in Zff. 355ᵃ im 2ten Takte zur *G*-Harmonie der Ton $\bar{\bar{a}}$ erklingen, da er sich nicht als Nebenton in einen nebenanliegenden Haupt-

ton auflöset, welches doch, nach unsern bisherigen Grundsäzen, die Bedingung der Möglichkeit seines im zweiten Takte noch fortwährenden Daseins wäre? — Mit welchem Rechte erklingt in Zff. 358 im ersten Takte der Ton $\bar{\bar{d}}$ zur $\mathcal{G}_7$-Harmonie? — wie im 3ten der Ton $\bar{h}$ zur $\mathcal{F}$-Harmonie? — und wie in Zff. 364 der Baſston zu all den verschiedenen Zusammenklängen der andern Stimmen? (Aehnliche paradoxe Töne wird man in Zff. 356, 357, 359 bis 363, 365, 366, u. s. w. entdeken.)

Diese und ähnliche Beispiele lehren uns also, daſs harmoniefremde Noten zuweilen auch wol noch nach andern Grundsäzen zulässig sein müssen, welche wir also ebenfalls zu entdeken suchen werden.

Wenn wir zu dem Ende die erwähnten Beispiele aufmerksam betrachten, und die einander ähnlichen zusammenstellen, so finden wir, daſs sie von **vier** verschiedenen Arten sind, welche wir gesondert durchgehen wollen.

I.) Verlängerte Intervalle.

§. 832.

Die erste Beobachtung die sich uns darbietet, besteht darin, daſs in Zff. 355ᵃ das im 2ten Takte in der Oberstimme erklingende $\bar{\bar{a}}$ derselbe Ton ist, welchen diese Stimme unmittelbar zuvor als Intervall der vorhergegangenen Harmonie angegeben hatte. Auch hier also, auf ähnliche Art wie bei Vorhalten, ein Zögern, ein Verweilen der Stimme auf einem Intervalle der vorhergehenden Harmonie, gleichsam ein Vorbereiten des fremden Tones; dabei aber **die** wesentliche Verschiedenheit, daſs

Digitized by Google

hier das verweilende $\overline{\overline{a}}$ durchaus den Gesezen nicht nachlebt, welche die eigentlichen Vorhalte so unverbrüchlich beobachten.

Ebenso ist im 4ten Takte desselben Beispieles das $\overline{\overline{f}}$ nur eine Verlängerung des in der vorhergehenden Harmonie in eben dieser Stimme gelegenen $\overline{\overline{f}}$, in Zff. 356 T. 8 das $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ ebenso eine Ausdehnung ebendesselben im vorigen Takte erklungen habenden Tones, und in Zff. 357 das $\overline{\overline{a}}$ des ersten Akkordes bis in den zweiten verlängert, und auch vom ersten zum 2ten Takte ähnliche Verlängerung zu finden.

Diese erste Klasse von Beispielen beweist uns also, dafs es manchmal garwol angeht, dafs eine Stimme (namentlich eine Hauptstimme) den Ton welchen sie zu einer Harmonie angegeben hatte, auch während der folgenden Harmonie noch forttönen lasse, auch ohne diesen verlängerten Ton als Nebenton eines stufenweis darauf folgenden診診Haupttones aufzulösen. (Um einen Namen für Töne dieser Art zu haben, wollen wir sie verlängerte Intervalle nennen.)

§. 833.

Diese Bemerkung ist nun allerdings sehr abweichend von allem, was wir bisher über die Thunlichkeit der Einführung harmoniefremder Töne beobachtet haben; und es wäre wol sehr interessant und wünschenswerth, eine befriedigende Erklärung dieser Abweichung aufzusuchen. Doch da die Zeit, und der Raum dieses Werkes, mich so dringend um Kürze und Beendigung mahnen, so mufs ich mir diese Forschung versagen. Ich würde es weniger be-

dauern, wüſste ich meine Leser auf ein anderes Werk zu verweisen, worin sie Aufschluſs über diesen Gegenstand finden könnten: allein was sie bei andern Tonlehrern finden werden, wird sie nur sehr wenig befriedigen.

Jenen macht die Erklärung solcher verlängert fortgehaltenen Töne gar wenig Mühe! Sie finden darin nur gleich wieder elliptische Auflösungen. So sagen sie z. B. von Zff. 355[a]: man dürfe sich ja nur vorstellen, es sei anders als es ist, nämlich so wie bei [e]. Hier sei das $\overset{=}{a}$ den Vorhaltregeln gemäſs aufgelöst, und diese Auflösung sei bei [a] nur eben ausgelassen, bei Zff. 355[a] sei also das $\overset{=}{a}$ durch Unterlassung der Auflösung aufgelöst! —

Uns, die wir nicht dieselbe glükliche Gabe besizen, uns durch so luftige Speise gesättigt zu fühlen, uns, sag' ich, kann das für keine Erklärung gelten, wenn man uns sagt: „die Sache wäre ja ganz natürlich, wenn sie nur anders wäre."

Eben so sehr wünschte ich, auch in die Untersuchung eingehen zu können, wie, und wann, und nach welchen Gesezen unser Gehör sich ein solches Forttönen eines der vorigen Harmonie angehörigen Tones wolgefallen lasse? (denn daſs es nicht allemal, unbedingt und auf jede Art, sondern nur eben manchmal statt finden könne, wird man bei einigem Versuchen gar bald finden.) Allein auch dies muſs ich mir aus eben den erwähnten Gründen versagen, und meine Leser nur auf ihr eigenes gutes Gefühl und Gehör verweisen, woran sie jedoch, wie ich leicht voraussezen kann, einen zuverlässigern Führer finden werden, als an unsern elliptischen und katachretischen Lehrbüchern.

Digitized by Google

Doch auch bei blos oberflächlicher Betrachtung wird man schon bemerken, daſs solches Nachhalten und Verlängern eines Tones überhaupt nur in sehr wenigen Fällen, und nicht wol anders, als in der Hauptstimme, nur kurz vorübergehend, und fast nur bei der tonischen Harmonie statt findet.

II.) Vorausgenommene Töne.

§. 834.

Wenn wir demnächst das Beispiel Zff. 358 betrachten, so finden wir, daſs das d des ersten Taktes zwar der *C*-Harmonie dieses Taktes fremd ist, daſs aber der Ton d in der folgenden *G*-Harmonie liegt. Ebenso liegt das c des zweiten Taktes in der *C*-Harmonie des dritten, und ebenso bei 359 das erste c zwar nicht in der ersten, aber doch in der folgenden Harmonie. Aehnliches trifft bei allen folgenden ähnlichen Tönen ein, so wie auch bei Zff. 360 in Ansehung des fis im vorlezten Akkorde, des gis bei Zff. 361, des b im 2ten Takte von 356, der lezten Note a im 4ten Takte von 355^a, so wie des cis im 5ten, und des lezten h im 7ten Takte von Zff. 289.

Diese zweite Klasse von Beispielen zeigt uns also, daſs unser Gehör es in manchen Fällen erträgt und billigt, daſs, kurz vor einem Harmonieenschritte, eine Stimme noch während der Dauer der ersten Harmonie ein Intervall der folgenden anschlägt, und also voraus nimmt, antizipirt.

Wie gerne mögte ich auch hier in die Forschung eingehen: wie, wann, und nach

welchen Gesezen solches Vorausnehmen eines der folgenden Harmonie angehörigen Tones noch während der ersten Harmonie, der Organisation unseres Gehöres gemäſs, thunlich sei: allein auch hier muſs ich wiederholen, was ich in Ansehung der verlängerten Intervallen §. 833 beklagte, so wie auch hier die Bemerkung, daſs dergleichen Antizipationen nur eben so selten und beschränkt statt finden, wie die vorerwähnten verlängerten Intervalle.

III.) Angehängte Noten.

§. 835.

Von den beiden vorerwähnten Gattungen wieder verschieden, ist in Zff. 358 der Ton $\bar{h}$ im dritten Takte. Er ist weder von der vorhergehenden Harmonie her fortgehalten, noch ein vorausgenommenes Intervall der folgenden 𝔉-Harmonie, sondern — wir wissen es eben nicht anders zu nennen, willkürlich hinter das $\bar{a}$ angehängt.

Eben so willkürlich ist in Zff. 363 dem $\bar{\bar{f}}$ der Ton $\bar{\bar{g}}$ hintenangefügt.

Wir sehen also aus dieser dritten Klasse von Beispielen, daſs h i n t e r e i n e r h a r m o n i s c h e n N o t e m a n c h m a l a u c h w o l g a n z w i l l k ü r l i c h e i n e b e n a c h b a r t e , s o w o l d e r g e g e n w ä r t i g e n a l s d e r f o l g e n d e n H a r m o n i e f r e m d e N o t e k u r z v o r ü b e r g e h e n d a n g e h ä n g t w e r d e n k a n n.

Auch hierüber versage ich mir die nähere Forschung aus mehrerwähnten Gründen, und begnüge mich, anzumerken, daſs ich Töne die-

ser Art künftig mit dem Namen: **angehängte Noten** bezeichnen werde.

IV.) Orgelpunkt.

§. 836.

Noch eine andere Abweichung von dem, was wir bisher kennen gelernt, bietet das Beispiel 364 dar. Hier lassen sich die Zusammenklänge der zweiten Hälfte des ersten Taktes [c $\bar{d}$ f $\bar{g}$ $\bar{h}$] und [c $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{a}}$] weder als aus lauter harmonischen Tönen bestehend, noch auch nach den bisher bekannten Gesezen der Fortschreitung harmoniefremder Töne erklären. Will man annehmen, die Grundharmonie sei hier $\mathcal{G}^7$, das c des Basses aber harmoniefremd, so löst sich lezteres nicht auf. — Wollte man aber annehmen, die Grundharmonie bleibe G, die Töne der oberen Stimme aber seien harmoniefremd, so läfst sich nicht einsehen, wie alsdann die Oberstimme, statt sich vom harmoniefremden Tone $\bar{h}$ zu einem nebenliegenden Havpttone zu bewegen, vielmehr springend zu einem andern harmoniefremden Tone $\bar{\bar{a}}$ fortschreiten dürfte, und wie auch die übrigen Stimmen sich eben so unnatürlich bewegen können.

Noch auffallendere Zusammensezungen ähnlicher Art wird man in den folgenden Takten finden, so wie auch in Zff. 365 bis 377.

Wenn man diese sämmtlichen Beispiele genau betrachtet, so findet man, dafs sie in folgenden Merkmalen mit einander übereinkommen.

Der liegenbleibende Ton ist allemal zuerst als harmonisches Intervall gehört worden, dann

während einer oder mehrer folgenden Harmonieen liegen geblieben, so lange, bis wieder ein Akkord auftrat welchem er als harmonisches Intervall angehörte, dafs er also am Anfang und am Ende seiner Dauer wirkliches harmonisches Intervall, und nur in der Zwischenzeit harmoniefremd ist, und endlich, dafs überall nur entweder der Ton der ersten, oder der der fünften Stufe der Tonart, als solchergestalt liegenbleibender Ton vorkommt, z. B. der Ton der ersten Stufe in Zff. 364ᵃ, 365 bis 368, 370, 371, 372, 375, 376, der der fünften in Zff. 364ᵇ, 369 und 377.

Diese Beobachtung ergiebt uns also den Saz, dafs unser Gehör es wol erträgt, dafs der Ton der ersten oder fünften Tonleiterstufe, nachdem er einmal als harmonischer Ton gehört worden, auch noch während des Auftretens anderer Harmonieen, welchen er ganz fremd ist, fortklinge, so lange bis wieder eine Harmonie auftritt, zu welcher er als harmonisches Intervall gehört.

§. 837.

Die gegebenen Beispiele lehren uns zugleich, dafs solche fortklingende Töne in gar verschiedenen Gestalten aufzutreten pflegen.

Bald erscheinen sie im Bafs, wie in Zff. 364, 365, 367 bis 372, 374 bis 376, bald in einer Mittelstimme, wie Zff. 366, bald in der Oberstimme, wie bei 373.

Der fortklingende Ton wird bald wirklich ununterbrochen fortgehalten, wie bei 364ᵃ, 365, 366, 368, 369, 371 bis 375, bald mehrmal

Digitized by Google

von neuem angeschlagen, wie bei 370 und gegen Ende von 367, und auch wol selbst wieder mit Nebennoten verbrämt, wie bei 364^{b}; so wie denn auch die übrigen Stimmen häufig mit Durchgangtönen und Vorhalten durchflochten werden, z. B. in Zff. 364^{b}, 366 bis 372, u. a. m.

Solchen Säzen, worin ein Ton solchergestalt liegen bleibt, giebt die Kunstsprache den Namen **Orgelpunkt** (vielleicht darum, weil sie zuerst beim Orgelspiel in Gebrauch gekommen sein mögen.)

§. 838.

Aus der ebenerwähnten Thunlichkeit, einen Ton auf besagte Weise forttönen zu lassen, entspringt übrigens wieder eine neue Art von **Mehrdeutigkeit**. So können wir z. B. den Saz Zff. 310 nunmehr auch als Orgelpunkt erklären. Nach unserer früheren Erklärung bestanden die Zusammenklänge $[\bar{h}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{\bar{a}}}]$ und $[\overline{as}\ \bar{h}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{f}}]$ aus lauter harmoniefremden Noten, und die Harmonie war also unausgesezt die der *G*-Dreiklangharmonie: jezt aber wissen wir, daſs wir die erwähnten Zusammenklänge auch als wirkliche $\mathcal{G}^{7}$-Harmonieen, und das im Basse forttönende $\bar{c}$ als Orgelpunkt ansehen können.

Ebenso kann man nun auch die Erklärung von Zff. 253 sehr erleichtern und vereinfachen, wenn man das unausgesezt fortklingende $\bar{d}$ als Orgelpunkt ansieht; und auf ähnliche Art die von 254 und 255.

Auch Zff. $29\frac{1}{2}^{h}$, und selbst ^{a} bis ^{g}, lassen sich solchergestalt mehrdeuten.

§. 839.

Manche Theoretiker wollen die im obigen §. 836 erwähnte Befugnis eines Tones,

in der ebenerwähnten Art fortklingend liegen zu bleiben, nicht anerkennen, und verwerfen daher alle solche Orgelpunkte als Regel- und Gehörwidrig; namentlich Vogler, welcher sie dem Gedudel des Polnischen Bokes gleichstellt. Sie sind indessen nicht nur allgemein gebräuchlich und anerkannt, sondern können in der That auch oft von trefflicher Wirkung sein. Man erinnere sich z. B. nur an Mozarts: „Konstanze!" — oder man höre Schichts „Veni Sancte Spiritus" wo der oben angeführte Orgelpunkt so ausgezeichnet schön zweimal nacheinander jedesmal um eine kleine Tonstufe höher, mit jedesmal gesteigerter Wirkung das Gemüth erhebt; man höre die ferner angeführten Orgelpunkte aus Fr. Schneiders vortrefflicher Vokalmesse, man höre so viele andere Orgelpunkte in allen Werken unserer herrlichsten Tonsezer, man erinnere sich, von wie imponirender Wirkung sie unter anderem oft bei und kurz vor dem Schlusse großer und ausgearbeiteter Tonstüke zu sein pflegen, man sehe endlich, wie Vogler selbst, seiner eigenen Misbilligung zu Troz, sie z. B. in seiner Pastoralmesse häufig genug anbringt — und man wird nicht länger anstehen, die puristisch-theoretische Misbilligung des Orgelpunktes für — das zu halten, was sie ist.

Wer indessen die Authorität theoretisirender Gelehrten scheut, und doch etwas dem Orgelpunkt ähnliches, nämlich einen während mehrer nacheinanderfolgenden Harmonieen fortklingenden Ton anbringen mögte, der muss sich eben damit behelfen, bloss solche Harmonieen zu wählen, zu welchen der fortklingensollende Ton passet. Freilich ist sein

Digitized by Google

Feld alsdann weit beschränkter; aber doch auch nicht ohne alle Manchfaltigkeit. So hat er z. B., wenn er einen solchen Quasi-Orgelpunkt auf der 5ten Leiterstufe anbringen will, nicht nöthig, sich nur eben auf die Harmonieen I und V oder V_7 zu beschränken, wie bei Zff. 326, (wie dies Vogler in seinen Orgelpunkten zu thun pflegt) sondern schon Zff. 195 lehrt, dafs ihm auch hier noch andere Akkorde zu Gebote stehn, und das Beispiel im 2ten Bande, Notenblatt *E*, T. 20 bis 31 zeigt, wie ein und derselbe Ton während einer langen Reihe sehr manchfaltiger Modulationen fortklingen kann.

Schlufsbemerkung zur Lehre von harmoniefremden Tönen.

§. 840.

Ich glaube, durch das Bisherige die Geseze, nach welchen eine Stimme harmoniefremde Töne in ihren Lauf miteinflechten kann, im Wesentlichen vollständig genug erforscht zu haben, um annehmen zu können, dafs ein in einer Stimme vorkommender harmoniefremder Ton, dessen Dasein sich nach diesen Gesezen nicht erklären läfst, allemal gehörwidrig und unangenehm klinge. So würde man z. B. wol Mühe haben, in Zff. 378 aus dem in Zeitblättern so überschwenglich hoch gepriesenen „Magnificat“ im zweiten Takte, wo die drei oberen Zeilen so bestimmt und derb die *Es*-Dreiklangharmonie aussprechen, das Dasein des *c* in der Bafsstimme zu erklären, oder mit andern Worten, es zu rechtfertigen, wie die Bafsstimme vom Grundtone der *Es*-Harmonie sich

durch den harmoniefremden Ton c zu deren eigentlicher Terz g bewegen mag. Ebenso erinnere ich an das durchgehen sollende $\bar{\bar{c}}$ in der Oberstimme von Zff. 248. Mehrere Beispiele mag der Leser sich selbst aufsuchen.

§. 841.

Freilich findet man beim Lesen der Werke bewährtester Meister nicht selten harmoniefremde Töne, welche allerdings ganz wol klingen, und doch unsern Grundsäzen zu widerstreiten scheinen: allein sie s c h e i n e n es auch nur. So mag man z. B. leicht Stellen der Art finden, wie Zff. 246½, wo die Durchgänge des Basses nach unsern Grundsäzen von Durchgängen erstern und geringeren Ranges nicht zu rechtfertigen wären: (denn B könnte nicht Nebenton ersten Ranges von c sein, weil es weiter davon entlegen ist, als die Tonleiter von c-moll mit sich bringt. Es kann aber auch nicht Nebenton zweiten Ranges zu H sein, weil es auf derselben Stufe steht, wie B, u. s. w.) allein das ganze Problem löset sich, wenn man diese Nebentöne so schreibt, wie im 3ten Takte von 246. (Vergl. 2. Bd. S. 82 und 83.) Auch in Zff. 373[a] ist der lezte Takt eigentlich so zu erklären, wie bei [b], und auf ähnliche Art lassen sich alle ähnliche scheinbare Widersprüche lösen, z. B. Zff. 203 lezter Takt.

§. 842.

Noch mögte Einiges ü b e r d e n W e r t h u n d G e b r a u c h d e r h a r m o n i e f r e m d e n T ö n e ü b e r h a u p t zu erwähnen sein.

Im Allgemeinen versteht sich freilich von selber, daſs harmoniefremde Töne ebendarum, weil sie der Grundharmonie fremd, und, wenn

man es so nennen will, hetherogen sind, dem Gehöre nicht ganz eben so natürlich erscheinen, als ein zur Grundharmonie gehöriger Ton. Dafs aber das Einflechten solcher Töne darum doch, wenn es auf rechte Art geschieht, nicht nur nicht unangenehm ist, sondern zuweilen auch sehr wesentlich dazu beiträgt, den Gang einer Stimme schön abzurunden, und ihr Zusammenhang, eine graziösere Zeichnung und wolgefälligere Schweifung zu verleihen, kann man schon an den unter Zff. 219[b], 220[b], 221[b] und flgg. angeführten mit Durchgängen geschmükten Beispielen bemerken, wenn man diese mit den trokenen Skeletten Zff. 219[a], [c], 220[a], 221[a] und flgg. vergleicht, woselbst solche Verbrämungen fehlen.

Dafs das Einflechten und Einschieben harmoniefremder Töne nebenbei auch zuweilen als nüzliches Mittel dient, verbotene Parallelfortschreitungen zu verdekken und zu beschönigen, haben wir schon am gehörigen Orte beobachtet.

Auf noch andere kleine Nebenvortheile dieses Einflechtens ist oben S. 13 §. 581 hingedeutet.

Siebente Abtheilung.

Führung der harmonischen Töne.

§. 843.

Von §. 714 bis hieher betrachteten wir, wie eine Stimme sich zu harmoniefremden Tönen hin, und wie von da wieder weiter bewegen kann. (Eine Betrachtung, welche darum nicht eben

Digitized by Google

kurz abgethan werden konnte, weil die Fortschreitung harmoniefremder Töne natürlicherweise weit mehrern Beschränkungen, Bedingungen und folglich Schwierigkeiten unterworfen ist, als die Fortschreitung harmonischer Töne.)

Nun ist es aber an der Zeit, auch die Fortschreitung dieser Lezteren zu durchforschen.

Die Bewegung der harmonischen Intervalle ist gröfstentheils frei, so dafs eine Stimme

I.) zu jedem harmonischen Intervalle sich frei hinbewegen, und

II.) von demselben eben so frei wieder fortschreiten kann.

Nur bei wenigen Intervallen ist dies nicht der Fall, welche wir deshalb mit dem allgemeinen Namen beschränkte oder unfreie harmonische Töne bezeichnen, und diese Beschränkungen jezt kennen lernen wollen.

Es theilen sich diese Beschränkungen, dem Obigen zufolge, in zwei Hauptgattungen; nämlich:

I.) Beschränkungen in Ansehung des Eintrittes eines harmonischen Intervalls.

II.) Beschränkungen in Ansehung der Fortschreitung desselben.

Zu I.) Die Unfreiheit in Ansehung des Auftretens gewisser harmonischer Töne beruht, wie wir gehört, darauf, dafs dieselben dem Gehöre gewissermafsen herbe und rauh klingen, wodurch es nöthig wird, das Ohr durch eine eigene vorsichtige Behandlung solcher Töne gleichsam zu versöhnen, oder, wenn

Digitized by Google

ich so sagen darf, sie dem Gehör auf gute Art beizubringen.

Dies wird dadurch erzielt, dafs man der Stimme, welche solchen Ton angeben soll, eben diesen Ton schon bei der unmittelbar vorhergehenden Harmonie grade so in den Mund legt, wie dies bei Vorhaltnoten geschieht, kurz, dafs man solche Septime vorbereitet.

Zu II.) Die Unfreiheit oder Beschränktheit in Ansehung der Fortschreitung besteht darin, dafs manche Intervalle mancher Harmonieen sich in gewissen Fällen bestimmt auf eine gewisse Art und nicht anders, zu bewegen streben, (weshalb man sie allenfalls strebende harmonische Intervalle nennen kann) oder mit andern Worten, dafs eine Stimme, welche einmal ein solches Intervall angegeben hat, sich von da, unter gewissen Umständen, nicht nach Willkür, schritt- oder sprungweis, auf- oder abwärts, sondern nicht anders, oder nicht wol anders, als auf eine gewisse bestimmte Art weiter fortbewegen kann. Als Beispiel führe ich an, dafs in Zff. 1 die Stimme welche das $\overline{\text{gis}}$ angiebt, beim folgenden Harmonieschritte, fühlbar genug, um eine kleine Tonstufe aufwärts zu $\overline{\text{a}}$, und nicht anders als grade so, fortzuschreiten, oder sich aufzulösen strebt.

Dieser Eintheilung zufolge zerfällt also die Lehre von der Führung harmonischer Intervalle in 2 Theile, nämlich:

I.) Die Lehre von der Vorbereitung harmonischer Intervalle.

II.) Die von deren Fortschreitung.

I.) Vorbereitung harmonischer Töne.

A.) Welche harmonische Töne bedürfen der Vorbereitung?

1.) Vorbereitung der Septimen.

§. 844.

Nach allem Bisherigen ergiebt sich von selber, dafs nur diejenigen harmonischen Töne einer Vorbereitung bedürfen, deren Auftreten dem Gehör etwas hart und rauh klingt; und je mehr oder weniger dies Leztere der Fall ist, desto mehr oder weniger ist auch eine Vorbereitung derselben nöthig. Hieraus mufs sich also die Beantwortung der Frage: welche Töne einer Vorbereitung bedürfen? von selbst ergeben.

Wollen wir uns nämlich erinnern, welche Harmonieen wir bisher als an sich selbst hartklingend gefunden haben, so haben wir fürs Erste schon bei Aufzählung der Grundharmonieen bemerkt, dafs manche derselben, namentlich die Nebenseptimenharmonieen, (und unter diesen vorzüglich die mit grofser Septime,) an und für sich selber dem Gehöre gleichsam widrig auffielen.

Die diesen Harmonieen eigene Härte wird aber begreiflich nur durch Einen der darin erklingenden Töne erzeugt, nämlich durch den, welcher die Harmonie eben zur Septimenharmonie macht, d. h. durch die Septime.

Diese ist also in diesen Harmonieen das zu mildernde, das mit Schonung und Vorsicht einzuführende, das vorzubereitende Intervall.

Digitized by Google

Wir überzeugen uns hiervon leicht, wenn wir das, Seite 138 des 1ten Bandes gegebene Beispiel so verändern, wie es bei Zff. 379 steht, wo die Septimen nicht vorbereitet sind, und welches deshalb herbe genug und in der That widerlich klingt.

Wir ziehen uns also hieraus die Lehre, dafs ein wirksames Mittel, die den Nebenseptimenharmonieen von Natur aus inwohnende Härte zu mildern, darin besteht, dafs man ihre Septime vorbereitet einführt; und darum sind denn in Zff. 382 bis 395 die sämmtlichen Nebenseptimen vorbereitet, so wie auch alle in §. 462 bis §. 473, u. a. m.

§. 845.

In wie fern aber solche Vorbereitung grade unbedingt n o t h w e n d i g sei, ist wieder eine andere Frage.

I n A n s e h u n g d e r g r o f s e n S e p t i m e mögte sie wol zu bejahen sein, denn nicht leicht wüfst ich mir einen Fall zu denken, wo das unvorbereitete Einführen einer solchen Harmonie das Gehör nicht beleidigte.

A n d e r e N e b e n s e p t i m e n h a r m o n i e e n hingegen duldet unser Gehör nicht selten auch unvorbereitet, und findet Gefallen daran. Einige Beispiele, von gediegensten Tonsezern, enthalten Zff. 380 und 381, dann 2. Bd. S. 189 Zff. 5, S. 236 Zff. 1, S. 255 Zff. 1.

Insbesondere bedarf die Septimenharmonie der zweiten Mollstufe, mit erhöhter Terz, durchaus keiner Vorbereitung ihrer Septime, wie dies die Beispiele im 1. Bd. S. 179 §. 179, auch S. 180 u. a. m. hinlänglich zeigen, indem solche Zusammenklänge an sich nicht, sondern nur dann herbe klingen, wenn die

dort empfohlnen Vorsichtmaasregeln nicht beobachtet sind.

§. 846.

Dafs vollends die **Hauptseptimenharmonie** keiner Vorbereitung bedürfe, fühlt jeder, und bezweifelt, einige Theoristen nicht gerechnet, kein Mensch mehr. Denn freilich in den Lehrbüchern findet man als stereotypen Lehrsaz die Behauptung: alle Septimen müfsten vorbereitet werden, also auch die Hauptseptime; ja selbst jeder Ton, welcher der 7te vom Bafston an gezählt sei. Daher denn die elenden Ausflüchte, von denen im 1 Bde. S. 205 und flgg. geredet worden.

2.) Vorbereitung der beigefügten None.

§. 847.

Wir haben zweitens schon bei der Lehre von Beifügung einer grofsen und kleinen None zur Hauptseptimenharmonie bemerkt, dafs solche beigefügte None alsdann etwas rauh klingt, wenn der Grundton selber mitgehört wird.

Diese Härte der beigefügten None kann denn ebenfalls durch Vorbereitung derselben gemildert werden, wie dies im 1ten Bd. S. 164 vom 1ten zum 2ten, so wie vom 4ten zum 5ten Takte geschehen ist.

Dafs jedoch auch diese Vorbereitung nicht unbedingt nothwendig sei, beweisen schon eben dort der 3te und 6te Takt: so wie Zff. 376 T. 1, wo die beigefügte None $\overline{\overline{g}}$ bei mitklingenden Grundton F, sehr ausdrukvoll unvorbereitet eintritt.

B.) Art und Weise wie die Vorbereitung harmonischer Töne geschieht.

§. 848.

Wie das Vorbereiten eines Tones geschieht, haben wir schon bei Gelegenheit der Vorbereitung harmoniefremder Töne gesehen, und auf das dort Beobachtete können wir uns allgemein beziehen: denn auch die Vorbereitung der harmonischen Töne geschieht auf die nämliche Art, wie die der harmoniefremden, nämlich, wenn sie vollkommen sein soll: 1.) in derselben Tonhöhe (§. 793), 2.) in der nämlichen Stimme (§. 794), 3.) gebunden (795), 4.) lange genug (797), 5.) durch ein harmonisches Intervall (§. 798), und 6.) auf schwererer Zeit.

Nur allein über Lezteres wollen wir hier noch einiges eigens anmerken.

§. 849.

Die Vorbereitung eines harmonischen Tones ist, ebenso wie die einer harmoniefremden Note, am befriedigendsten, wenn sie auf leichterer Zeit geschieht, als der Anschlag, so dafs demnach der Anschlag der Septime auf schwerer Zeit geschieht, wie dies alles z. B. in Zff. 382[a] der Fall ist.

Was wir an dem obigen Beispiele von leichten und schweren Takttheilen beobachteten, gilt ebenso auch von schweren und leichten Takten und Taktpaaren. (1 Bd. S. 99 und flgd.) So ist z. B. in dem unter Zff. 383 abgebildeten achttaktigen rhythmischen Perioden die Nebenseptimenharmonie n_7 auf dem vierten Takt, als dem leichteren Theile der ersten Hälfte des Perioden, vorbereitet. Die solchergestalt vorbereitete Nebenseptimenhar-

monie tritt dann mit dem Eintritte des 5ten Taktes, welcher der schwerste der zweiten Hälfte der Perioden ist, ein, und löst sich mit dem leichteren 6ten Takte auf.

§. 850.

Weit weniger wird das Gehör befriedigt, durch Vorbereitungen, bei welchen das umgekehrte Verhältnis des rhythmischen Gewichtes statt findet, wie z. B. Zff. 382^{b} u. 384.

Gradezu verwerflich sind indessen solche Vorbereitungen nicht zu nennen. Denn daſs wenigstens die minder herben Septimen auch auf solche Art nicht eben unangenehm klingen, zeigt Zff. 385, $385\frac{1}{2}$, so wie 2. Bd. Notenblatt *B*. T. 26, wo die auf dem lezten Takttheile vorkommende Nebenseptime $\bar{c}$ auf schwererer Zeit, nämlich im ersten und zweiten Takttheile, vorbereitet ist, und auf leichter Zeit als Septime erscheint.

§. 851.

In manchen Fällen ist es auch sogar an sich selber unthunlich, dies rhythmische Verhältnis zu beobachten: nämlich wenn mehrere Nebenseptimenharmonieen unmittelbar aufeinander folgen; denn hier fällt

Bei gradem Rhythmus, abwechselnd allemal eine Septime auf schwere, die andere aber auf leichte Zeit. Zff. 368 bis 393. 386

Bei ungrader Zeiteintheilung hingegen, z. B. wenn man im $\frac{3}{4}$-Takt eine Reihe von mehrern Septimenharmonieen auf eben so viele Takttheile vertheilt, fallen sogar allemal zwei auf leichte Takttheile, und nur eine auf schwere Zeit (1 Bd. S. 97 §. 104) Zff. 394^{a}, welches immer sehr unbefriedigend klingt.

Digitized by Google

Wenn man daher in solchen Taktarten solche harmonische Reihen anbringen will, so geschieht es füglicher in der Art, dafs man nicht sowol auf jedem der ungrad gruppirten Takttheile eine Septimenharmonie anbringt, wie bei [a], sondern lieber auf jeder gröfseren graden Zeitgruppe, wie bei [b], [c], oder auf jeder kleineren wie bei [d], oder dafs man die ungraden Zeitgruppen in zwei ungleiche Hälften theilt, wie bei [e] oder [f].

§. 852.

Der Umstand, dafs bei Vertheilung solcher Reihen von Septimen auf grad oder ungrad gruppirte Zeiten allemal wenigstens eine, wo nicht zweie, auf unrechte Zeit fallen, ist freilich gewissermafsen ein Uebelstand; indessen lassen sich doch auch solche Septimenreihen durch zwekmäfsige Behandlung noch begütigen.

Diese Behandlung besteht fürs Erste darin, dafs man wenigstens die erste Septime der Reihe regulär, d. h. auf leichter Zeit vorbereitet, und auf schwerer auftreten läfst, und wo möglich auch die lezte, wie in Zff. 386[a], 387, 388, 389, 396. (Das Widerspiel hievon enthält Zff. 386[b], 390.) In Zff. 392 ist zwar nicht die erste Septimenharmonie, aber doch die erste Nebenseptimenharmonie auf leichter Zeit vorbereitet und auf schwerer als Septime aufgeführt. In 393 fühlt sich der 3te Takt schwerer als der vorhergehende und der nachfolgende.

Das zweite Linderungsmittel besteht darin, dafs man diejenige Septime, welche das Loos trifft, auf leichte Zeit zu fallen, nicht gern in die Oberstimme, oder sonst in eine vorstechende Stimme legt, sondern lieber in eine Nebenstimme verstekt, wie auch dies bei

386[a], 388, 393 beobachtet ist, nicht aber auch in Zff. 387, 389, 391, 392, 396.

Endlich suche man solche Reihen womöglich so einzurichten, dafs nie eine grofse Septimenharmonie auf leichte Zeit zu stehen komme: z. B. Zff. 387 (oder, wenn es ja geschieht, wenigstens auf eine durch rhythmische Rükung, wie im 2ten Takte von Zff. 394[f], oder sonst auf ähnliche Art, vorgehobene.)

§. 853.

Das Uebelste bei solchen Reihen, (bei graden sowol als ungraden) ist aber, dafs zuweilen sogar zwei grofse Septimenharmonieen, welche bekanntlich grade die härtesten sind, unmittelbar nacheinander folgen; wo dann allemal eine solche auf leichte Zeit fällt, z. B. Zff. 386[a] T. 4, 389, 391, 394, 395, 396, welches wir bereits §. 850 nur bei Nebenseptimenharmonieen mit kleiner Septime leidlich fanden.

In solchem Falle sucht man es dann wenigstens so einzurichten, dafs von solchen zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden grofsen Septimenharmonieen die erste auf schwere Zeit zu stehen kommt, wie dies Haydn in den schon angeführten Stellen Zff. 389 und 392 gethan hat, und verstekt dann bei der folgenden welche nicht ebenfalls auf schwere Zeit fallen kann, die herbe grofse Septime auch gern in eine Neben- oder Mittelstimme (wie Zff. 386[a]). Wie unangenehme Wirkung das Gegentheil thut, zeigt Zff. 391, wo die herbeste aller Septimenharmonieen zuerst auf einem leichten Takttheil auftritt, und dabei die grofse Septime auf der schlechten Taktzeit auch noch recht auffallend in einer Hauptstim-

me liegt. Dasselbe wird man bei Zff. 386[b] vom 4ten zum 5ten Takt empfinden. (Dafs in Zff. 396[a] die zwei nacheinanderfolgenden grofsen Septenharmonieen, deren erstere auf leichter Zeit auftritt, und wobei die grofse Septime in der Oberstimme liegt, doch nicht unangenehm klingen, erklärt sich vielleicht auch dadurch, dafs man das $\overline{\text{cis}}$ der Oberstimme in der 2ten Hälfte des 2ten Taktes allenfalls auch als blos verlängertes Intervall (S. 294 §. 832) ansehen könnte, statt wie bei [b], wo nicht gar als Vorhalt wie bei 396[c], zwischen dessen Auflösung nur das harmonische Intervall $\overline{\overline{\text{fis}}}$ eingeschoben (§. 820 S. 283) wäre, aus welchen Gesichtspunkten betrachtet dann die Harmonie dieser Takthälfte gar nicht $\mathfrak{D}_7$, sondern $\mathfrak{D}$ wäre.)

Am allerübelsten wär es, in einer solchen auf ungrade Zeiten vertheilten Septenreihe sogar zwei grofse Septimen nacheinander auf leichten Zeiten anzubringen: Zff. 394[g].

II.) Fortschreitung der harmonischen Töne.

A.) Der Intervalle der Septenharmonie.

1.) Der Hauptseptenharmonieen.

a.) Fortschreitung der Hauptseptime.

[A.] *Unfreie Fortschreitung.*

[1.] Bei der natürlichen Kadenz.

[a.] Normale Fortschreitung.

§. 854.

Nächst der im vorigen Kapitel besprochenen Unfreiheit gewisser Intervalle in An-

sehung des Eintrittes, sind manche Intervalle mancher Harmonieen auch in Ansehung der Fortschreitung, in der Art, wie wir dieses oben § 843 S. 307 angedeutet haben, mehr oder weniger beschränkt.

Wir wollen die Harmonieen, welche ein oder mehrere solche, in Ansehung der Fortschreitung unfreie oder strebende Intervalle enthalten, wenn auch nicht ganz vollständig und ausführlich, doch wenigstens die Hauptsächlichsten, durchgehen,

§. 855.

Im Voraus bemerke ich, daſs auch die Auflösung der harmonischen Noten unter verschiedenen Formen geschieht, nicht unähnlich denen der Auflösung harmoniefremder Töne (S. 282 bis 293), welche Formen ich jedoch hier nicht eigens durchgehe, sondern im Verlaufe der Betrachtung einstreue, z. B. §. 858.

§. 856.

Wir machen den Anfang mit Betrachtung der Fortschreitung der Intervalle der Hauptseptimenharmonie.

In diesem Akkorde sind in gewissen Fällen zwei bis drei Intervalle einer bestimmten Auflösung unterworfen, nämlich *a*) die Septime, *b*) die Terz der Grundharmonie, und *c*) die hinzugefügte None.

Wir wollen uns zuerst mit der Septime selber beschäftigen.

Die Septime der Hauptseptenharmonie hat eine Neigung, stufenweis abwärts, also in den um eine kleine oder groſse Stufe tieferen Ton fortzuschreiten, in all den Fällen, wo

nach der Hauptseptenharmonie eine andere leitereigene Harmonie folgt, in welcher der um eine grofse oder kleine Stufe tiefere Ton enthalten ist.

Um dies näher zu erörtern und genauer zu bestimmen, wollen wir die verschiedenen Fälle von leitereigenen Harmonieenschritten, welche von der Hauptseptimenharmonie aus geschehen können, gesondert betrachten.

Es folgt nämlich nach einer Hauptseptimenharmonie

[1.] entweder die tonische Harmonie, (Eigentliche natürliche Kadenz,) oder

[2.] eine andere Dreiklangharmonie derselben Tonart (Eigentliche Trugkadenz, 2. Bd. S. 156 § 444), oder es folgt

[3.] eine in derselben Tonart vorfindliche andere Septimenharmonie (Vermiedene eigentliche Kadenz, 2. Bd. S. 186 § 470.)

§. 857.

Der erste Fall also, wo die Hauptseptime eine Stufe abwärts zu schreiten strebt, ist der, wenn nach der Hauptseptenharmonie eine eigentliche natürliche Kadenz gemacht wird.

In Zff. 2ᵃ löset sich das $\bar{\bar{f}}$ in das nächst darunter liegende $\bar{\bar{e}}$ auf, und eben so wird im Beispiele Zff. 1 das $\bar{d}$, welches die Septime vom Grundtone der Grundharmonie $\mathcal{E}_7$ ist, eine grofse Tonstufe abwärts ins $\bar{c}$ aufgelöst.

§. 858.

Die im vorigen § beschriebene normale Fortschreitung der Hauptseptime erfolgt übrigens unter mancherlei verschiedenen Gestalten: z. B. bei Zff. 57ᵃ geht die Septime $\bar{\bar{f}}$

zwar den normalen Weg, jedoch etwas verspätet, und ebenso in Zff. 331, 335, 337[c], 338, 340 T. 2, Zff. 343.

Bei Zff. 69[e], 304 und 397[a] ist die Auflösung durch dazwischengeschobene Durchgangnoten unterbrochen. In Zff. 352 findet zugleich Verzögerung, und Unterbrechung durch dazwischengeschobene Durchgänge statt.

In Zff. 308[b] ist die erste Viertelnote $\bar{\bar{d}}$ eigentliche Hauptseptime, welche sich in dem Augenblik, wo mit der zweiten Takthälfte die tonische *A*-Harmonie eintritt, in $\overline{\overline{cis}}$ auflösen sollte; statt dessen zögert aber das $\bar{\bar{d}}$ während der Dauer eines Achtels, und die Auflösung der Septime $\bar{\bar{d}}$ zu $\overline{\overline{cis}}$ ist also durch einen Achtelvorhalt verspätet. Bei [a] ist auch die Auflösung des Vorhaltes selber verzögert, und also eine zweifache Verzögerung vorhanden. Sieh auch Zff. 486 T. 2 zu 3 und 6 zu 7.

Auch in Zff. 398[a] folgt nach der Hauptseptime $\bar{\bar{f}}$ nicht unmittelbar die Auflösung ins $\bar{\bar{e}}$, sondern die brechende Stimme springt erst noch herunter zu $\bar{c}$. Wie wir aber aus der Lehre von der stimmigen Brechung wissen, gilt eine sich also bewegende Stimme für zwei, wie bei [c]. Ich will indessen nicht läugnen, daſs Zff. [b], wo nach $\bar{\bar{f}}$ unmittelbar $\bar{\bar{e}}$ folgt, sich immerhin flieſsender ausnimmt, als [a]. Vergl. auch Zff. 32[a] und [f], und §. 625.

[*b*.] Abweichungen von der normalen Fortschreitung der Hauptseptime bei der natürlichen Kadenz.

§. 859.

Die im vorigen Abschnitt erwähnte Auflösung der Septime bei der eigentlichen na-

Digitized by Google

türlichen Kadenz stufenweis abwärts, ist, wie gesagt, die natürlichste und fliefsendste; (wir wollen sie die normale Fortschreitung der Hauptseptime nennen). Sie ist aber darum durchaus nicht die einzig erlaubte: denn es steht ja nirgend geschrieben, dafs in der Kunst überall und immer gerade nur das Allereinfachste und Allernatürlichste gut und zwekmäfsig sei. Vielmehr belehret uns unser Gehör, belehrt uns das Beispiel unserer gröfsten Tonsezer, dafs es eben kein Misstand ist, die Septime bei der Kadenz auch wol einmal aufwärts fortschreiten, oder auch sich sprungweise bewegen zu lassen; und zwar nicht blos in Mittelstimmen, sondern auch im Bafs oder Diskant. So bewegt sich in Zff. 399 das $\bar{f}$ im Alt aufwärts zu $\bar{g}$; bei 400 das f des Tenors zu g. Bei Zff. 401 das g des Basses sprungweis zu d, und bei Zff. 402 das $\bar{b}$ des Diskants aufwärts ins $\bar{\bar{c}}$, sogar quintenmäfsig gegen die Bewegung $\bar{c}$ - $\bar{f}$ der Altstimme. (Dasselbe findet sich bei Zff. 155.)

In 403 steigt das $\bar{\bar{f}}$ der Oboe ebenso auf- statt abwärts, so wie auch in 404 aus dem Schlufs-Allegro von „Cosi fan tutte."

Etwas Aehnliches habe ich in einem vierstimmigen Gesange versucht, Zff. 405.

In der S. 291 des 2ten Bandes abgebildeten Stelle aus Haydns Oratorium: die lezten Worte des Erlösers am Kreuze, so wie in dem auf Seite 290 ebendaselbst, ist, wenn man den vorlezten Akkord [c a $\bar{es}$ $\bar{fis}$] als Hauptseptimenharmonie $\mathfrak{D}_7$ mit beigefügter kleiner None $\bar{es}$ und ausgelassener Grundnote D ansehen will, (1. Bd. § 172 Seite 173,) der Sprung des Basses von c (der eigentlichen Septime der Grundharmonie) ins G, eine sprung-

weise Fortschreitung der Septime. Uebrigens kann der besagte Akkord auch als bloſser Durchgang- oder Scheinakkord erklärt werden, indem man nämlich den Ton f̄is nur als Durchgang zum ḡ des folgenden Akkordes, und das a als Durchgang zum folgenden h betrachtet, nach welcher Ansicht denn dem vorlezten Akkorde keine eigene neue Grundharmonie, sondern noch die des vorhergehenden Akkordes zu Grunde läge, und also der Ton c nicht als Septime der Grundharmonie, sondern fortwährend noch wie im drittlezten Akkorde als Grundton zu betrachten wäre; aus welchem Gesichtspunkt angesehen alsdann freilich gar keine Septime vorhanden ist.

In den Beispielen Seite 277 des zweiten Bandes Zff. 2, 3 und 4 bewegt sich auf ganz ähnliche Art das f̄ sprungweis zu c̄; und ebensolche Fortschreitungen findet man in demselben Bande S. 272 Zff. 8, 278 Zff. 5 u. 1, und S. 284.

Von ähnlicher Art ist auch in Zff. 77 im 2ten Takte die Fortschreitung des Basses von d zu A.

Minder gut hingegen, und, man darf sagen, wirklich übelklingend ist die stufenweis aufsteigende Fortschreitung der im Baſs liegenden Septime b bei Zff. 406.

§. 860.

Am allerunbedenklichsten ist die aufsteigende und springende Bewegung der Septime alsdann, wenn sie verdoppelt vorkommt, wie bei Zff. 406[a] und [b], oder auch schon Zff. 400; wo es dann vollkommen hinreichend ist, sie in der Einen Stimme stufenweise abwärts

zu führen, indeſs sie in der andern Stimme füglich anders fortschreiten kann; weil durch das natürliche Fortschreiten der ersteren, der Natürlichkeit schon Genüge geschehen ist, und der normale Weg den die eine Septime nimmt, das Gehör schon befriedigt.

Ja, in diesen Fällen ist solche verschiedene Führung der Septime sogar nothwendig, um fehlerhafte Oktavenparallelen zu vermeiden. Vergl. S. 165 §. 713.

Im Gegentheil aber ist eine solche Fortbewegung der Septime in der Kadenz vorzüglich dann zu vermeiden, wenn dieselbe zugleich verbotene Quintenparallelen herbeiführt, wie z. B. Zff. 2[b] und 153[a].

Indessen beweisen die eben angeführten Beispiele Zff. 155 und 402 doch auch wieder, daſs selbst in solchen Fällen solche Quinten zwischen einer äuſseren und einer Mittelstimme, durch den Fluſs der übrigen Stimmen zuweilen so sehr vergütet und beschönigt werden können, daſs sie aufhören unangenehm aufzufallen.

Ueberhaupt muſs hier ein richtiges Gefühl und gebildetes Gehör in jeden vorkommenden Fall am besten unterscheiden, ob solche Führung gehörwidrig klingt, oder nicht, und da, wo lezteres der Fall ist, kann solche Führung auch nicht mehr technisch verboten heiſsen.

[2.] Fortschreitung der Hauptseptime bei der Trugkadenz.

[a.] Normale Fortschreitung.

§. 861.

Der zweite Fall, wo die Septime der Hauptseptimenharmonie sich stufenweis ab-

Digitized by Google

wärts aufzulösen strebt, ist **bei der eigentlichen Trugkadenz** (2. B. § 443): z. B. bei der Trugkadenz V_7≑III in allen Figuren auf Seite 173 und 174 des 2ten Bandes; bei der Trugkadenz V_7≑VI oder V_7≑VI in Zff. 75, 184, und 229[a], und in verwechselter Lage in Zff. 407 aus dem „Crucifixus" der Messe No. 1 von **Hummel**, welcher hier überhaupt einen großen Reichthum an mindergewöhnlichen harmonischen Wendungen mit trefflicher Wirkung entfaltet. Vergleiche auch das ähnliche Beispiel im 2. Bd. S. 168 Zff. 20, so wie alle übrigen Beispiele desselben §.

Eine verzögerte Auflösung der Hauptseptime bei einer Trugkadenz zeigen Zff. 229[b] und 341 T. 7; eine doppelte Verzögerung, der Auflösung der Septime sowol, als der Vorhaltauflösung, enthält Zff. 346 statt 346[b].

Eine bei einer Trugkadenz zwischen die Hauptseptime und die Auflösungsnote eingeschobene Durchgangnote zeigt Zff. 397[b]; eine Brechung Zff. 398[f].

[*b.*] Andere Fortschreitungen der Hauptseptime bei Trugkadenzen.

§. 862.

Das im vorigen § erwähnte Streben der Hauptseptime in Trugkadenzen ist hier stärker noch, als bei der **natürlichen** Kadenz, indem man bei weitem nicht so leicht Beispiele findet, wo sie eine andere Bewegung nähme, ohne gehörwidrige Wirkung zu thun. Ein Beispiel liefert allenfalls der schon unter Zff. 401 angeführte Saz, wenn man den 5ten Akkord als [g b des e] und sohin als *G*$_7$ ansieht, wo

das $\bar{b}$ der Mittelstimme, statt zum $\bar{a}$ zu schreiten, zu $\bar{f}$ springt.

Es giebt indessen Trugkadenzen, bei welchen die Septime der Natur der Sache nach freilich unmöglich in die nächste Tonstufe herabschreiten kann; nämlich, wenn nach der Hauptseptimenharmonie ein solcher Dreiklang folgt, in welchem der Ton dieser Stufe gar nicht enthalten ist.

Dies ist z. B. der Fall in den im 2ten Bande dargestellten Trugkadenzen S. 170 Zff. 16, S. 171 Zff. 17 und 18, S. 172 Zff. 13 u. 14.

[3.] Fortschreitung der Hauptseptime bei leitereigenen Kadenzvermeidungen.

§. 863.

Der dritte Fall, wo die Hauptseptime stufenweis abwärts geführt zu werden verlangt, ist, **wenn nach der Hauptseptimenharmonie eine andere zu derselben Tonart gehörende Septimenharmonie folgt**, (eine Harmoniefolge, welche in die Klasse von **vermiedenen Kadenzen** gehört, 2. Bd. § 470). So verlangt z. B. in Zff. 386 T. 3 zu 4 die Hauptseptime abwärts zu schreiten, so wie auch in Zff. 387 T. 1 zu 2, Zff. 389 T. 2, Zff. 391, 392, 394, 395, 396 T. 2, 408 u. 409; und im 2. Bd. S. 186 T. 1, S. 189 Zff. 4 T. 4 zu 5; und ich finde kein Beispiel, wo die Hauptseptime bei solcher Harmonieenfolge, des Wolklanges unbeschadet, sich anders als so bewegen könnte, es wäre denn, dafs auf die Hauptseptimenharmonie eine solche leitereigne andere Septimenharmonie folgte, in welcher der um eine Stufe tiefere Ton

gar nicht enthalten wäre, wie S. 189 des 2ten Bandes Zff. 4 T. 6 zu 7, und ebend. Zff. 5 T. 2 zu 3.

[B.] *Freie Bewegung der Hauptseptime.*

§. 864.

Nur in den von § 856 bis hieher erwähnten drei Fällen äufsert die Septime der Hauptseptimenharmonie die Tendenz, stufenweis herabzuschreiten: und zwar nur grade in dem Augenblik, wo der Harmonieschritt von der Hauptseptimenharmonie zu einer andern leitereigenen Harmonie geschieht.

a] Also fürs Erste schon nicht, so lang noch gar kein Harmonieenschritt geschieht, sondern die Hauptseptimenharmonie noch andauert, z. B. Zff. 37[a], 37½, 57½, 58, 59, 70 T. 2, 159, 398[d], [e].

b] Aber auch dann äufsert die Hauptseptime nicht das entschiedene Streben stufenweis abwärts, wenn nach der Hauptseptimenharmonie kein leitereigener Harmonieschritt geschieht, mit andern Worten: wenn nach der Hauptseptimenharmonie nicht eine leitereigene andere Dreiklang- oder Septimenharmonie, sondern eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die eigentliche Kadenz durch eine ausweichende Harmoniefolge vermieden ist. (2 Bd. S. 223.)

So schreitet in Zff. 10 beim ausweichenden Harmonieenschritte das f der 5ten Stimme unbedenklich zu g, in 97 das $\bar{\bar{as}}$ sprungweis abwärts zu $\bar{f}$, in 118 das $\bar{c}$ des 2ten Taktes aufwärts zu $\bar{d}$, in Zff. 356 im 6ten Takte das

g, als eigentliche Septime der $\mathcal{A}_7$-Harmonie, aufwärts zu gis.

Bei Zff. 410 springt die Septime f um eine Quinte abwärts; bei Zff. 411 u. 412 schreitet sie um eine grofse ganze, und bei 413 die Septime c um eine halbe Stufe aufwärts, so auch in 414 bis 416; bei 417 bleibt die Septime d liegen, ebenso das g bei 418[a], indefs es bei [b] abwärts springt. Aehnliches findet man im 2. Bd. S. 223 Zff. 2, 4 und 5.

Am allergewöhnlichsten ist solche Führung der Septime in solchen Hauptseptimenharmonieen, welche selber blos vorübergehende Ausweichungen, als Wechseldominantenharmonie bilden, wornächst die folgende Dreiklangharmonie gleich wieder als tonische der kaum verlassenen Tonart erscheint, (§. 502) wie bei 419[a] und [b] und 420, so wie im 2ten Bande S. 229 Zff. 9, 10, 11, 13 und 14; zumal dann, wenn man den Wechseldominantenakkord allenfalls auch als blosen Durchgang- und Scheinakkord ansehen könnte, wie in den meisten obigen Beispielen, wo man den der Dreiklangharmonie vorhergehenden Akkord zwar allerdings als auf der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{D}_7$ beruhend, und den Ton c also als Septime derselben ansehen, aber auch sehr füglich die darin vorkommenden Töne fis, d, und es (oder dis) als blos durchgehend, und folglich die Grundharmonie des vorhergehenden Taktes als noch fortwährend annehmen kann: und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es ja desto weniger zu verwundern, dafs darin das c sich so unbedenklich frei bewegen kann.

In all den im gegenwärtigen § angeführten Beispielen ist also die Septime frei, und

zwar braucht man diese Beispiele keineswegs wieder als Ausnahmen von der Regel anzunehmen, sondern da die Hauptseptime nur in gewissen bestimmten Fällen stufenweis abwärts zu schreiten verlangt, so fliefst aus dieser nur für diese bestimmte Klasse von Harmonieenfolgen geltenden Regel, die Freiheit der Septime in allen nicht unter der Regel begriffenen Fällen von selbst.

(c) *Prüfung der gemeinüblichen Lehre von Auflösung der Hauptseptime.*

§. 865.

Nachdem wir bis hieher die Geseze der Auflösung der Septime, wie man finden wird, der Erfahrung und der Natur unsers Gehöres ziemlich gemäfs entwikkelt, und auf sehr einfache Grundsäze zurükgeführt haben, werfen wir auch einen Blik auf die Art, wie unsere Theoretiker diese Lehre auffassen und darstellen, und man wird leicht einsehen, dafs sie bei Aufstellung ihrer Theoreme sehr einseitig, unvorsichtig und übereilt verfuhren.

Sie bemerkten, dafs in vielen Fällen die Septime abwärts zu schreiten strebt, und sogleich glaubten sie, nichts Eiligeres zu thun zu haben, als daraus die Regel zu abstrahiren, und als allgemeingiltig zu promulgiren: Jede Septime mufs jederzeit (oder, wie Türk Seite 213 sich ausdrükt, „in jedem Fall der Regel nach") eine Stufe abwärts fortschreiten! Zwar mufsten ihnen natürlich bald, und nicht selten, Fälle vorkommen, in welchen die Septime ohne Uebellaut anders fortschritt; allein statt dadurch auf die Unrichtigkeit ihrer Abstraktion

Digitized by Google

aufmerksam zu werden, das allzuvoreilig promulgirte unwahre Gesez zurükzunehmen, statt der Natur unsers Gehöres genauer abzufragen, in welchen Fällen solche Abwärtsführung der Septime eigentlich erforderlich sei, und das Gesez auf diese Fälle zu beschränken — statt diesem allen liefsen sie — sei es aus Trägheit, oder aus Eigensinn — die einmal aufgestellte Regel bestehen, und erschöpfen sich lieber in scharfsinnigen Ausflüchten, um solche dem Verbot zuwiderlaufende und doch untadelhaft klingende, folglich das Verbot widerlegende Fälle, als ganz aparte Ausnahmen von der Regel zu erklären, auf dafs nur ja das einmal aufgestellte Verbot bei Ehren bleibe. Und so wie sie, die Schöpfer des belobten Verbotes, den Muth nicht hatten, dasselbe aufzugeben, so bleiben auch wir, ihre Enkel, bis auf den heutigen Tag, im frommen Glauben an die Authorität der lieben Alten, an jenen Regeln kleben, welche die lieben Alten, hätten sie die Sache sorgfältiger überlegt, lieber gar nicht also hätten aufstellen sollen.

Wie sehr aber, durch solche unrichtig zu allgemein gefafste, und in so vielen Fällen unwahr erscheinende Regeln, die Theorie unzuverlässig, verwirrt, und dem Kunstjünger erschwert wird, ist leicht einzusehen.

So weifs z. B. Marpurg (Generalbafs I Th. 1. Abschn. IV. Absaz § 42 S. 60) in Zff. $37\frac{1}{2}^{a}$ den Schritt der Oberstimme von der Septime $\bar{\bar{f}}$ zu $\bar{h}$ herab, nicht anders, als unter der Firma einer verstekten Auflösung zu entschuldigen.

Eben so wenig thut es Noth, Fälle wie Zff. $37\frac{1}{2}^{b}$, ^{c}, ^{d}, welche unserer Regel gar nicht

zuwider laufen, (siehe § 864) erst, wie Kirnberger (K. d. R. S. I. Th. 5. Abschn. S. 83) und Türk (§ 70), als besondere Lizenzen und erlaubte Ausnahmen und Abweichungen von der Regel, weithergeholt zu entschuldigen.

Eben so weiss Kirnberger (K. d. r. S. I. Th. 5. Abschn. S. 85, und auch in seinen „wahren Grundsätzen beim Gebrauch der Harmonie" § 19) und nach ihm Türk (Generalb. §. 47 und 145) die Fortschreitung der Septime in Fällen der Art wie Zff. 413 u. 414 wieder nur als Ausnahmen von der Regel, als Uebergehungen der Auflösung, als elliptische oder katachrestische Auflösungen zu entschuldigen. Das $\bar{\bar{c}}$ im obigen Beispiele Zff. 414[s], sagt Türk, müsste der Regel gemäss freilich eine Stufe abwärts ins $\bar{h}$ aufgelöset werden; statt dessen folgt nun zwar $\bar{\bar{cis}}$. Allein man denke sich nur, als folgte auf den ersten Akkord der Dreiklang *G*, und das $\bar{\bar{c}}$ bewegte sich dabei zu $\bar{h}$: so wäre die Regel befolgt; dieser *G*-Dreiklang und die Auflösung des $\bar{\bar{c}}$ ins $\bar{h}$, sind nun aber nur — ausgelassen, und der vorliegende Fall ist also wieder eine Ellipse.

Auf ähnliche Art erlaubt Kirnberger (die wahren Grunds. b. G. d. Harm. §. 19) Fälle wie Zff. 415, nur unter der Firma: „Uebergehung des Akkordes der Resolution", u. s. w.

Eben so findet Türk am angef. Orte den Fall Zff. 417, welchen er bei Seb. Bach gefunden hat, nicht anders, als unter der Firma einer katachretischen Auflösung, als Ausnahme von der Regel, erlaubt, und zu entschuldigen; als eine Freiheit „welche sich „zuweilen selbst die gründlichsten Tonsezer erlauben"! indess belobter Bach durch diesen Saz, der Regel, wenn man sie richtig fasset,

ganz und gar nicht zuwidergehandelt, sich gar keine Abweichung von der wahren Regel erlaubt hat, und daher gar keiner Entschuldigung bedarf.

Ferner weiſs **Türk** den Fall Zff. 416, welcher ebenfalls gegen seine Regel anstöſst, in welchem aber, nach unsern obigen Beobachtungen, das Abwärtsstreben der Septime gar nicht eintritt, ebenfalls wieder nur sehr künstlich, unter der Firma einer enharmonischen Verwechslung von b statt ais, zu entschuldigen, und Zff. 420 (worin übrigens das es gar nicht Septime der Grundharmonie, sondern entweder Durchgang, oder None ist) entweder als eine nur erlaubte Freiheit, oder ebenfalls als eine enharmonische Verwechslung.

Ebenso werden Fortschreitungen wie 2. Bd. S. 223 Zff. 3, wieder unter der Firma Vorausnahm einer durchgehenden Note entschuldigt. (Sieh 2. Bd. S. 224.)

Die Herren Theoristen beweisen beim Entschuldigen so vieler gegen ihre Regel anstoſsenden Fälle so vielen Scharfsinn, daſs man sieht, sie würden auf ähnlichen Wegen auch den gröbsten wirklichen Fehler zu entschuldigen vermögen, wie sie hier nur eingebildete Fehler oder Ausnahmen entschuldigen.

Aber was antworten sie wol einem Schüler, welchem sie eine fehlerhafte Auflösung tadeln, wenn er ihnen erwidert: er habe eben auch einmal „eine Ellipsin", eine katachretische Auflösung machen wollen, um sich auch in solchen Katachresen und Ellipsen zu üben, u.s.w. Antworten sie ihm dann: hier gehe das nicht an! so wird er weiter fragen: „Ei nun, wo geht es denn? und wo nicht?"

Wozu sich aber all den Verlegenheiten aussezen? wozu alle die künstlichen, mühsamen, bunt und krausen erzwungenen Entschuldigungen angeblicher Ausnahmen von einer angeblich allgemeinen, in der That aber nur irrig für allgemein ausgegebenen Regel; indeſs man sich, zugleich mit der unnöthigen Regel, auch der unnöthigen Mühe entheben könnte, Fortschreitungen, welche gar keiner Entschuldigung bedürfen, als Ausnahmen von der Regel künstlich zu entschuldigen!

§. 866.

Aber noch mehr! Die Theorieenschreiber beschränkten sich sogar nicht einmal darauf, der Septime des Grundtones die stufenweise Bewegung abwärts zur Pflicht zu machen, sondern sie waren auch inkonsequent genug, es sogar für eine Ausnahm von der Regel zu halten, wenn irgend ein Ton, welcher, ohne wirklich Septime der Grundharmonie zu sein, nur eben zufällig der siebente Ton vom Baſston an gezählt ist, sich nicht ebenfalls stufenweis abwärts auflöset. So sagt z. B. Koch (Anl. z. Kompos. §. 2): in Zff. 337[c] könne die Septime, d. h. der Ton $\bar{\text{h}}$, welcher, vom Baſstone c an gezählt, freilich der siebente, aber nichts weniger als Septime der Grundharmonie, sondern ein zu seiner Hauptnote $\bar{\bar{\text{c}}}$ eben aufwärtsstrebender Nebenton ist, — könne, sag ich, diese angebliche Septime $\bar{\text{h}}$ auch eine Stufe abwärts aufgelöset werden! — Etwa wol gar als Ausnahm und Lizenz?!

Von gleicher Art ist die mühselige Künstlichkeit, mit welcher unsre Gelehrten die sogenannte liegenbleibende oder stillste-

hende Septime, Zff. $29\frac{1}{2}^{a}$, ^{b}, ^{c} zu entschuldigen suchen, deren Stillstehen sie immer nicht recht zu reimen wissen mit dem Gebot, welches sie nun einmal an alle Septimen haben ergehen lassen, kraft dessen sie sich sämmtlich bewegen sollen. Meiner geringen Einsicht nach eine sehr unnöthige Mühe, indem der hier beim dritten Viertel von Zff. $29\frac{1}{2}$, zur Verwunderung jener Gelehrten, liegenbleibende Ton $\bar{\bar{c}}$ ja gar nicht Septime der Grundharmonie, sondern Grundton der unverrükt bleibenden *G*-Harmonie, und nur eben zufällig der siebente Ton vom Tone d ist, durch welches d der Bafs von c zu e schreitet (indefs der Tenor, statt $\bar{e}$ auszuhalten, einen Augenblik ebenso durchgehend den Ton $\bar{f}$ hören läfst, um gleich wieder zu $\bar{e}$ zurükzukehren), aus welchem Gesichtspunkte betrachtet also von einer Nothwendigkeit, dies $\bar{\bar{c}}$ beim dritten Viertel ins $\bar{\bar{h}}$ aufzulösen, gar keine Rede sein kann. Auf gleiche Art erklären sich ohne alle Künstlichkeit, und ohne dafs es Noth thäte, hier etwas Besonderes zu suchen und zu finden, und die angebliche Septime als einen katachrestisch resolvirenden Vorhalt (!) anzuführen, auch alle folgende Exempel $29\frac{1}{2}^{b}$ bis ^{h}; so wie auch Zff. 28 u. 29. Vergl. auch 2. Bd. S. 185.

§. 867.

Eben so unnöthig ist es auch, viel Wesens daraus zu machen: in welches Intervall (nämlich in den wievielten Ton vom Bafston an gezählt) die Septime sich auflöset. Denn wenn wir wissen, dafs in Zff. $420\frac{1}{2}^{a}$ bis ^{f} die eigentliche Septime sich in die eigentliche Terz der tonischen Harmonie auflöst, bei ^{g} aber in die Quinte der Harmonie [illegible], und bei ^{h} und ^{i}

in die Terz der Harmonie 𝔉:V7, so wissen wir damit mehr, als wenn man uns sagt, bei [a] löse sich die Septime des Septimenakkordes in die Terz auf, bei [b] die Terz des Terzquartenakkordes in die Terz des Dreiklangs, bei [c] aber in die Oktave, bei [d] die Septime in die Sexte, bei [i] die Septime ebenfalls in die Sexte, bei [e] die Quinte des Quintsextenakkordes in die Terz, bei [f] die Prime in die Prime, bei [g] die Septime in die Quinte, bei [h] die Quinte des Quintsextenakkordes in die Quarte des Sekundquartsextenakkordes, u. s. w. Vergl. §. 829.

§. 868.

Was übrigens den ebenfalls gemeinüblichen Lehrsaz angeht, dafs die Auflösung der Septime auf leichter Zeit geschehen müsse, so ist dieses in so fern wahr, als es wahr ist, dafs die Vorbereitung auf leichter, der Anschlag aber auf schwerer Zeit geschehen müsse, welches bereits S. 311 bis 315 besprochen ist.

Anmerkung.

Man wird vielleicht bemerken, dafs ich im gegenwärtigen 3ten Bande, und besonders in der lezten Hälfte desselben, anfange, Manches in den Paragraphen zu sagen, was ich in den früheren Bänden in die Anmerkungen für Gelehrtere zu verweisen pflegte. Die Ursache hievon ist aber sehr begreiflich. Früher mufste ich Vieles als manchem Leser noch unbekannt ansehen, über welches er, bis hieher vorgerükt, nunmehr selbst zu urtheilen mündig geworden sein mufs.

Digitized by Google

b.) Fortschreitung der Terz der Hauptseptimenharmonie.

[A.] *Unfreie Fortschreitung.*

[1.] Bei der natürlichen Kadenz.

§. 869.

Es befindet sich in der Hauptseptimenharmonie, aufser der Septime selbst, noch ein anderes Intervall, welches in gewissen Fällen eine gewisse eigene Fortschreitung verlangt. Dies ist die Terz der Hauptseptimenharmonie, (Subsemitonium, Unterhalbton der Tonart.)

Dieses Intervall hat nämlich ein Bestreben, sich eine kleine Tonstufe aufwärts zu bewegen, wenn nach der Hauptseptimenharmonie eine andere leitereigene Harmonie folgt, in welcher der Ton jener höheren Stufe vorfindlich ist: also

Erstens bei der eigentlichen natürlichen Kadenz.

[*a.*] In Zff. 1 bewegt sich das $\overline{\text{gis}}$ in den Ton $\overline{\text{a}}$, welcher eine kleine Tonstufe höher ist als $\overline{\text{gis}}$, und ebenso löset sich bei Zff. 2 das h in den um eine kleine Tonstufe höheren Ton $\overline{\text{c}}$ auf.

Eben diese Fortschreitung befolgt der Unterhalbton in Zff. 334, 335, 337^{a}, ^{b}, ^{c}, und 338, nur aber etwas verspätet, in 228^{b} T. 3 u. 4, und Zff. 334^{b} von einer durchgehenden Note unterbrochen, und in Zff. 334^{c} verzögert und unterbrochen zugleich, in Zff. 334^{d} zweifach verzögert.

In Zff. 398^{d} folgt nach dem Unterhalbtone h nicht unmittelbar $\overline{\text{c}}$, sondern die brechende Stimme springt erst noch hinauf zu $\overline{\text{e}}$;

Digitized by Google

allein die gebrochene Unterstimme bewegt sich normal wie bei [c]. Allemal ist übrigens die Stimmenführung bei [e] fliefsender als bei [c].

In Zff 421[a], [b] und [c] aber, wo die eigentliche Terz der Hauptseptimenharmonie bestimmt abwärts, oder aufwärts springend fortschreitet, befriedigt solche Fortschreitung das Gehör nur sehr wenig.

§. 870.

[*b.*] Wie entschieden indessen das stufenweise Aufsteigen die den Unterhalbtone natürlichste Fortschreitung bei der natürlichen Kadenz ist, so folgt doch daraus wieder nicht, dafs dieselbe die einzig mögliche sei.

Fürs erste nämlich kann man die Terz der Hauptseptimenharmonie bei der eigentlichen natürlichen Kadenz manchmal auch füglich abwärts in die Quinte der folgenden Dreiklangharmonie springen lassen; und zwar am ehesten dann, wenn erstere in einer Mittelstimme liegt. So springt in Zff. 202 T. 2 zu 3 das $\bar{\bar{\text{fis}}}$ zu $\bar{\bar{\text{d}}}$ herab. Vergl. auch Zff. 401.

Diese Freiheit der Terz, bei der eigentlichen natürlichen Kadenz in Mittelstimmen auch wol abwärts in die Quinte der Tonica zu springen, benuzt man besonders häufig bei Kadenzen welche volle Tonschlüsse bilden sollen, und wo man diese Quinte des tonischen Akkordes nicht gern entbehren will, z. B. Zff. 420½[k], [l], statt: [m], [n], [o], [p], u. dgl.

Aber auch in äufseren Stimmen läfst sich das Subsemitonium zuweilen also führen; z. B. Zff. 400. Ebenso läfst Mozart im zweiten Akt des Don Juan, in der Szene der Donna Anna, das $\bar{\bar{\text{a}}}$ in der Oberstimme ins

Digitized by Google

$\bar{f}$ herabspringen, Zff. 422, und von gleicher Art sind Zff. 423 und 424 T. 3.

Man kann den ebenerwähnten Terzensprung auch wol durch Einschaltung einer Durchgangnote in zwei Sekundenschritte verwandeln und zertheilen. So schreitet z. B. in Zff. 114[b] u. [bb] das $\overline{fis}$ durch den harmoniefremden Ton $\bar{e}$ zur Quinte $\bar{d}$ der folgenden *G*-Harmonie herab, und auf ähnliche Art bewegt sich dasselbe Intervall in Zff. 329, T. 3 zu 4, in Zff. 371 in der Sopranstimme, so wie auch in Zff. 425 bis 429. Vergl. auch 2. Bd. Notenbl. *E*, Takt 19, 20.

In weicher Tonart klingt solche Führung allemal etwas anstöfsiger, wie das Beispiel Zff. 390 zeigt, nämlich wegen des der a-Mollleiter fremden Tones $\overline{fis}$, welcher, als Durchgangton betrachtet, ein willkürlich entfernter Nebenton wäre (S. 196 §. 742), wollte man ihn aber als beigefügte None betrachten, eine grofse None wäre, und daher nicht in die a-Molltonart gehören würde (1. Bd. S. 252 u. 253). Indessen giebt Vogler, in s. Choralsistem Tab. IV, diesen Saz doch als Muster eines aeolischen Tonschlusses.

Noch andere Fortschreitungen des Unterhalbtones sieht man in Zff. 329 T. 1 von a zu $\overline{des}$, in Zff. 371 T. 1 von $\overline{fis}$ zu $\bar{h}$, in Zff. 377 T. 2 von $\bar{h}$ zu $\bar{\bar{g}}$, in Zff. 431[a] u. [b] von $\overline{fis}$ zu $\bar{e}$, und von fis zu e, in 432 von $\bar{e}$ zu $\bar{d}$.

§. 871.

Am allerunbedenklichsten ist übrigens jede vom Gewöhnlichen abweichende Führung des Unterhalbtones in der natürlichen Kadenz auch wieder alsdann, wenn er verdop-

pelt vorkommt, und das einemal den natürlichen Gang nimmt, wie in Zff. 114[b], [bb], und Zff. 202, wo, aus ähnlichem Grunde, wie schon oben §. 860 erwähnt worden, solche verschiedene Führung sogar nothwendig ist. Auf ähnliche Art habe ich in Zff. 424 T. 3 versucht, den Unterhalbton gis sogar im Bafs abwärts springen zu lassen.

Auch in Zff. 371 T. 2 könnte man mit in Anschlag bringen, dafs die nicht normale Fortschreitung des $\overline{\overline{\text{fis}}}$ der Sopranstimme durch die Bewegung des $\overline{\overline{\text{fis}}}$ in der ersten Violin vergütet werde — allenfalls auch noch durch das dabei stattfindende Uebersteigen der Altstimme, wodurch der Sopran gewissermafsen aufhört, eine äufsere Stimme zu sein. (S. 13 §. 581.)

[2.] Fortschreitung der Terz der Hauptseptimenharmonie in der Trugkadenz.

§. 872.

[*a*] Ein gleiches Streben, stufenweis aufzusteigen, äufsert der Unterhalbeton in denen Trugkadenzen, wo auf die Hauptseptimenharmonie eine Dreiklangharmonie folgt, in welcher der Ton der höheren Stufe enthalten ist; also bei der Trugkadenz V_7•vi oder •VI, z. B. in Zff. 75 T. 1 zu 2, Zff. 229[a], 258 T. 2, Zff. 407, so wie im 2. Bd. S. 167, 168 und 182 Zff. 1 u. 2 T. 1; und bei der Trugkadenz V_7•IV oder •iv, z. B. im 2. Bd. S. 175 u. 176 Zff. 25.

Eine Verzögerung solcher Fortschreitung bei der Trugkadenz V_7•vi oder •VI findet man in Zff. 335[a].

Eine zwischen den Unterhalbton und den Auflösungston eingeschobene Durchgangnote zeigt sich bei Zff. 335[b]; eine Verzögerung und Zwischenschiebung eines Nebentons zugleich aber, in Zff. 335[c]; eine zweifache Verzögerung, sowol der Fortschreitung des Unterhalbtons, als des Vorhaltes, enthält Zff 335[e], statt [f]; eine Brechung aber Zff. 30[a] und 398[6].

Aehnliche Auflösungsarten bei eben dieser Kadenz V_7•vi oder •VI findet man bei Zff. 228[b] T. 5 zu 6, Zff. 322 T. 5.

Ebensolche bei der Trugkadenz V_7•IV oder •iv mag sich der Leser selber bilden.

§. 873.

[*b.*] Die Neigung der Terz der Hauptseptimenharmonie, sich im Augenblik dieser Trugkadenzen stufenweis aufwärts zu bewegen, ist so stark, dafs es schwer ist, Beispiele zu finden, wo eine andere Führung von untadelhafter Wirkung wäre.

Eine Art jedoch, wie die Terz sich auch wol abwärts führen läfst, zeigt Zff. 430, wo bei der Trugkadenz V_7•VI die Terz cis der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{A}_7$ durch die chromatisch genäherte Durchgangnote c♮ zu b herabsteigt.

Andere Beispiele, deren Tadellosigkeit ich jedoch nicht grade verbürgen will, kann man bei Zff 431 und 432 prüfend durchgehen.

[3.] Fortschreitung der Terz der Hauptseptimenharmonie bei leitereigenen Kadenzvermeidungen.

§. 874.

[*a.*] Auch bei Vermeidung einer Kadenz durch eine auf die Hauptsep-

timenharmonie folgende andere leitereigene Septimenharmonie (§. 470) strebt die Terz der ersteren eine kleine Stufe aufzusteigen, wenn anders der Ton dieser höheren Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist; also bei den Harmonieenfolgen V_7 : vi_7 oder : VI_7, V_7 : I_7, V_7 : ii_7 oder : ii°_7, und V_7 : IV_7 oder : iv_7. Beispiele findet man in Zff. 408, und im 2. Bd. S. 189 N°. 4 T. 4 zu 5, T. 6 zu 7, und auch ebend. N°. 5 T. 2 zu 3.

[*b.*] Nicht leicht wird die Terz der Hauptseptimenharmonie bei einer solchen Kadenzvermeidung anders, als stufenweis aufwärts fortschreiten; ausgenommen bei der Harmonieenfolge V_7 : I_7, d. h. wenn in harter Tonart auf die Hauptseptimenharmonie die grofse Septimenharmonie auf der Tonica folgt, wie in Zff. 386 T. 3 zu 4, wo man nämlich das h lieber liegen läfst, um als Vorbereitung der grofsen Septime des folgenden Akkordes zu dienen; und ebenso auch in Zff. 387 T. 1 zu 2 in der Oberstimme, (nicht auch im Bafs,) in Zff. 389 T. 1 zu 2, Zff. 391, 392, 394, 396[a].

[B.] *Freie Bewegung der Terz der Hauptseptimenharmonie.*

§. 875.

In anderen, als den vorerwähnten drei Fällen, findet das Streben des Unterhalbtons, stufenweis aufwärts zu schreiten, nicht statt; vielmehr bewegt sich derselbe, wenn nicht andere Gründe im Wege stehen, nach Belieben stufenweis, oder springend, auf-, oder abwärts.

[1.] Also fürs Erste so lang noch gar kein Harmonieenschritt geschieht, sondern die Hauptseptimenharmonie noch unverändert fortwähret; z. B. Zff. 57½ ᶜ, ᵈ, ᵉ, Zff. 58, 59.

[2.] Aber auch dann äufsert der Unterhalbton nicht das entschiedene Streben stufenweis aufwärts, wenn nach der Hauptseptimenharmonie kein leitereigener Harmonieschritt geschieht, mit andern Worten: wenn nach der Hauptseptimenharmonie nicht eine leitereigene andere Dreiklang- oder Septimenharmonie, sondern eine leiterfremde Harmonie folgt, und also die eigentliche Kadenz durch eine ausweichende Harmoniefolge vermieden ist. (2. Bd. S. 223.) So schreitet in Zff. 10 beim ausweichenden Harmonieenschritte das h̄ der 2ten Stimme unbedenklich zu b̄, in 118 das fis des 2ten Taktes abwärts zu f♮. Ebensolche freie Fortschreitungen desselben Intervalles findet man bei Zff. 373 T. 2 zu 3, Zff. 411, 414[d] und [f], Zff. 433[a] und [b], Zff. 434[a], auch Notenbl. *D*. No. VIII. T. 36 zu 37 in der Begleitung. Ja, in manchen Fällen, wie z. B. Zff. 433 und 434, würde es sogar unangenehm klingen, die eigentliche Terz der Hauptseptimenharmonieen stufenweis aufwärts steigen zu lassen, weil alsdann eine andere Stimme die Septime der folgenden Harmonie sprungweis ergreifen müfste, wie bei 434[b] zu sehen ist, welches ein Querstand wäre, (S. 85 § 640).

[3.] Endlich bei solchen Harmonieenfolgen kann die Terz der Hauptseptimenharmonie gar nicht in die nächsthöhere Stufe steigen, wo der Ton dieser Stufe in dem folgenden Akkorde gar nicht enthalten ist, also *a*] bei all denen Trugkadenzen, wo nach der Hauptseptimenharmonie die Dreiklangharmonie

Digitized by Google

der zweiten, oder die der dritten, oder gar der siebenten Tonstufe folgt, d. i. in den Trugkadenzen $V_7 \cdot II$ oder $\cdot II^\circ$, $V_7 \cdot III$ und $V_7 \cdot VII^\circ$, und daher in allen Trugkadenzen im 2. Bande S. 170, 171, 172, 173, 174 und S. 182 Zff. 3 bis 7 T. 1; dann auch *b*] bei allen ähnlichen leitereigenen Kadenzenvermeidungen, nämlich bei $V_7 \cdot III_7$ und $V_7 \cdot VII^\circ_7$, z. B. in Zff. 409, so wie auch *c*] bei verschiedenen ausweichenden Harmonieenfolgen. So kann z. B in Zff. 97 das $\bar{d}$ freilich unmöglich stufenweis aufwärts schreiten, und hat daher volle Freiheit, sich sprungweis aufwärts zu $\bar{f}$, zu bewegen, und ebenso bewegt sich in Zff. 356 im 13ten Takte das $\bar{\bar{fis}}$ abwärts zu $\bar{\bar{f}}$♮. Aehnlich sind die Fälle Zff. 412, 416, 418, 435, so wie auch Notenbl. *D*. No. VIII T. 38 zu 39.

[c.] *Rükblik auf die gemeinübliche Lehre von der Fortschreitung der Terz der Hauptseptimenharmonie.*

§. 876.

Auch mit der so eben ausgesprochenen Freiheit sind übrigens die Tongelehrten nicht einverstanden. Nicht zwar als erklärten sie all diese und ähnliche Fortschreitungen des Unterhalbtones für unrecht und übelklingend: nein! nur gegen ihre Regel finden sie sie, und erschöpfen sich dann, um sie, der Regel unbeschadet, doch gut finden zu dürfen, wieder in scharfsinnigen Deutelungen und Entschuldigungen.

Man höre z. B. nur, wie Kirnberger (r. S. I. Bd. 5. Abschn. S. 89 flg.), Türk (Generalb. §. 45), Koch (Anleit. z. Comp. I. Bd. Anm. zu §. 132, und Handb. §. 188) Säze, wie die

Digitized by Google

obigen Zff. 433ᵃ und ᵇ, (in denen sie überdies auch noch eine weitere Regelwidrigkeit, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der Hauptseptime, gefunden haben!!) deuteln zu müssen glauben. Man mufs sich eben vorstellen, sagen sie, der Saz Zff. 433ᵇ wäre nicht so wie er ist, sondern anders, nämlich so wie bei ᶜ. Ein solcher Saz, fahren sie fort, wäre nicht gegen unsere Regel, und die darin mit Querstrichen bezeichneten Töne wären nur durchgehende. (?) Nun darf man sich, heifst es weiter, nur auch noch denken, die belobte durchgehende Note träte überall schon um einen halben Takt früher ein, als hier geschieht, (also wieder so wie es im Beispiel Zff. 433ᵇ war). Dieses Frühereintreten des durchgehenden Tones nennen wir wieder „Antizipation einer durchgehenden Note"; wir sagen: „der Durchgang steht hier statt des Anschlages" — diese Antizipation, und dieses Sezen des Durchgangs statt des Anschlages, erlauben wir als „Lizenz", und — jezt kann das Beispiel passiren, denn es hat ja nun einen gelehrten Namen, es heifst „Antizipation oder Vorausnahm einer durchgehenden Note" — „der Durchgang steht statt des Anschlags." — Merkts euch nun, Jünger! man kann den Durchgang statt des Anschlags sezen. — Wifst ihrs jezt?

Wenn übrigens schon dieser eine Fall eines Abwärtsschreitens des Unterhalbtons eine so mühsame Apologie nöthig machte, welche ungeheure Arbeit wär es gewesen, auch noch die unzähligen anderen Fälle von natürlichen oder Trugkadenzen oder Kadenzvermeidungen auf ähnliche Art zu entschuldigen, bei welchen das befragliche Intervall sich so häu-

fig anders als stufenweis aufwärts, und auch wol gar nicht bewegt, und an welche sie, bei Aufstellung ihrer Regel, freilich offenbar nicht gedacht haben. Wie viel Grundgelehrtes hätte sich nicht über all diese Fortschreitungsfälle sagen lassen! welche Ausbeute von neuen katachretischen Fortschreitungen und Nichtfortschreitungen! und, in Ansehung dieser Lezteren, welche schöne Gelegenheit, wieder ein neues Kunstwort zu erfinden: ein stillstehendes Subsemitonium als Gegenstük zur stillstehenden Septime! u. s. w.

Aber noch immer ärger wird die Verwirrung, wenn man das von den Theoristen aufgestellte Gesez so nimmt, wie sie es ausdrüken, nämlich nach den leidigen Generalbafsziffern.

Da heist es denn in den probatesten Lehrbüchern: „Jede Note welche eine falsche (klei„ne, 1. Bd. S. 60.) Quinte über sich hat, mufs „sich eine (kleine) Stufe über sich bewegen, „indefs die falsche Quinte eine Stufe abwärts „resolvirt. — Jede Note, die eine übermäfsige „(grofse) Quarte trägt, mufs einen Grad über „sich gehen, indefs die übermäfsige Quarte „eine Tonstufe aufwärts steigt“; oder kurzweg: „Die kleine (sogenannte verminderte) Quinte „löset sich abwärts, die grofse (sogenannte „übermäfsige) Quarte aber aufwärts auf.“

Diese Regel trifft nun wieder, grade so, wie so viele andere ihres Schlages, in manchen Fällen zwar wol zu; zeigt sich aber trüglich nicht allein in einer unzähligen Menge von andern Fällen (nämlich in allen Fällen der §§ 870, 871, 873, 874 *b*, 875, so wie auch in denen der §§ 859, 860, 862, 864), sondern, nebst diesen, auch in Fällen der Art, wie z. B.

Digitized by Google

Zff. 146, 386, 436, 437, und vielen andern ähnlichen, welche unter der Regel, so wie sie ausgedrükt ist, ebenfalls begriffen sind, und wo doch bei Zff. 146 das h des 4ten Akkordes abwärts springend fortschreitet, bei Zff. 386 im ersten Takte das H aufwärts springt, und bei Zff. 436 das H mehrmals springend aufwärts, das f aber springend abwärts fortschreitet, so wie auch bei Zff. 437ᵃ die grofse oder sogenannte übermäfsige Quarte, der Ton $\bar{\bar{d}}$, herabsteigt, indefs der Bafston liegen bleibt, bei ᵇ aber die kleine (sogenannte verminderte) Quinte, $\bar{\bar{as}}$, liegenbleibt, der Bafston aber, statt hinaufzusteigen, sich abwärts bewegt.

Vollends gar keiner kritischen Beleuchtung werth ist die noch unrichtigere gemeinübliche Phrase: „Alle übermäfsigen Inter„valle lösen sich aufwärts, alle verminderten „aber abwärts auf"; eine Regel, welche, um, in Ansehung des hier befraglichen Intervalles, der Terz der Hauptseptimenharmonie, nur so wahr zu sein, wie die im vorigen Absaz erwähnten, wenigstens also gefafst werden müfste: „Von allen übermäfsigen Intervallen löset sich „das obere Ende aufwärts, der untere Termi„nus aber abwärts auf, von allen vermin„derten aber der obere Terminus abwärts, „und der untere aufwärts" — oder: „Die „beiden Enden der übermäfsigen Intervalle „streben, sich bei der Auflösung von einander „zu entfernen, die der verminderten aber sich „einander zu nähern;" oder: „jene streben „nach divergirenden, diese nach convergiren„den Richtungen."

So wäre diese Regel, wenn auch in ihrer Allgemeinheit noch eben so trüglich, wie die

Digitized by Google

im vorigen Absaz erwähnte, doch wenigstens nicht noch unrichtiger.

In wie fern sich übrigens diese Regel auch in Ansehung anderer Intervalle noch weiter unrichtig zeigt, z. B. in Ansehung der kleinen Quinte der verminderten Dreiklangharmonieen der Septimenharmonieen mit kleiner Quinte, der übermäſsigen Sexte, u. a. m. werden wir weiter unten ebenfalls noch kurz andeuten.

---

c) Fortschreitung der einer Hauptseptimenharmonie beigefügten None.

§. 877.

[A.] Auch die der Hauptseptimenharmonie beigefügte groſse oder kleine None strebt, bei allen leitereigenen Harmonieenschritten, eine Stufe abwärts zu schreiten, wenn nur der Ton der nächsthöheren Stufe in der folgenden Harmonie enthalten ist. So strebt z. B. bei Zff. 1 das $\bar{f}$ sehr fühlbar zu $\bar{\bar{e}}$ herab, und ebenso in Zff. 127 und 128 das $\bar{a}$ überall herab zu $\bar{g}$. Ebenso schreiten die beigefügten Nonen fort welche in Zff. 9, 68, 310, 348, 364, u. a. m. vorkommen.

Ebensolche Fortschreitungen, nur verspätet, findet man in Zff. 12 T. 8 und Zff. 339 T. 4 zu 5.

Ein Beispiel jedoch, wo eine der Hauptseptimenharmonie beigefügte kleine None im Augenblik der Kadenz gar nicht stufenweis, sondern willkürlich sprungweis fortschreitet, zeigt Zff. 438.

Bei Trugkadenzen kommen beigefügte Nonen nicht leicht vor (2. Bd. S. 167 N°. 11 bis 19 und N°. 22), es wäre denn bei der

Trugkadenz V₇-vi oder V₇-VI, wobei aber der Ton der nächsttieferen Stufe in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten ist.

§. 878.

[B.] Frei ist hingegen die Bewegung der beigefügten None

[1.] so lang die Hauptseptimenharmonie fortwährt. Darum kann im 6ten Takte von Zff. 12 das ces der Sopranstimme während der Dauer der $\mathcal{B}_7$-Harmonie unbedenklich auf a herabspringen (indeſs das bis ans Ende des Taktes liegenbleibende ces der Begleitungstimme im Augenblick des Harmonieschrittes sich freilich zu b bewegen muſs). Eben so frei schreitet die None einher in Zff. 439 T. 2, und 440, auch 1. Bd. S. 164.

[2.] Auch bei ausweichenden Harmonieschritten hört man die None der Hauptseptimenharmonie häufig aufwärts schreiten, z. B. bei 356 im 6ten Takte schreitet die None b der $\mathcal{A}_7$-Harmonie aufwärts zu h als Quinte der folgenden $\mathcal{E}_7$-Harmonie. In Zff. 377 ist, beim Anfang des 4ten Taktes, der Ton a groſse None der $\mathcal{G}_7$-Harmonie: bei dem vom ersten zum 2ten Achtel geschehenden ausweichenden Harmonieenschritte schreitet aber dies a gar nicht fort, sondern bleibt liegen als eigentliche Quinte der $\mathcal{D}$-Harmonie. Aehnliche Freiheit der None zeigt sich in Zff. 415 und 417.

Will man in Fällen wie Zff. 419[a] im 3ten Akkorde, und bei [b] im 4ten, 6ten und 8ten, dann in Zff. 420 im 2ten, die Töne e oder es als Nonen einer $\mathcal{D}_7$-Harmonie ansehen, so sieht man auch dort diese Nonen, beim Wiederauftreten des tonischen Quartsextakkordes, bald aufwärts steigen, bald liegenbleiben. Ebenso

auch im 2ten Bande, S. 229 N°. 10, 11, 14. Noch weit einfacher lassen sich jedoch solche Akkorde, wie wir wissen, meist auch als Scheinakkorde erklären.

§. 879.

Nach Ansicht der im vorstehenden § erwähnten Fälle wird jeder Leser nun auch den Grund erkennen, warum wir die freie Hinzufügung einer None zur Hauptseptimenharmonie als eine eigene Umstaltungsart, und die solchergestalt beigefügte None nicht (wie manche Andere gethan) als eine Nebennote, so wie auch, warum wir diese Umstaltungsart als ausschliefslich nur der Hauptseptimenharmonie eigen, betrachten.

Sehr leicht erkennt man, für's Erste. dafs die Ansicht derjenigen Theoristen ganz unrichtig ist, welche alle solche Nonen als Vorhalte ansehen wollen. Wären die im § 878 betrachteten Nonen Vorhalte, so könnten sie, nach Allem, was wir von Vorhalten beobachtet haben, sich nicht anders, als stufenweis zu ihrem nächst darangelegenen Hapttone hinbewegen, nicht aber sprungweis zu einem entlegenen Intervalle fortschreiten (oder doch nur scheinbar, bei stimmiger Brechung). — Eben so wenig könnten sie chromatisch auf- oder abwärts schreiten, oder unaufgelöst liegen bleiben, u. s. w. Ein Intervall, welches solchermasen freie Bewegung hat, kann nicht in die Klasse derjenigen Töne gerechnet werden, deren Dasein überall nur durch unmittelbares Anschliefsen und stufenweises Fortschreiten und Auflösen in einen zunächst gelegenen Hauptton gerechtfertigt wird, nicht in die Klasse der Töne, welche nur als Vor-

Digitized by Google

schläge zu einem nächstbenachbarten Ton existiren können, in welcher Klasse sie sich vielmehr gar übel ausnehmen würden, indem sie von allen für dieselbe geltenden Fortschreitungsgesezen abweichen, wie wir an allen im vorigen § erwähnten Beispielen gesehen, und man also, um die Nonen dieser Beispiele als Vorhalte zu erklären und ihr gänzliches Abweichen von den Gesezen der Vorhaltauflösung zu entschuldigen, überall wieder die zweideutigen Ausflüchte und Phrasen von elyptischen und katachretischen Auflösungen zu Hilfe rufen müſste.

Nach diesem allen war es wol am naturgemäſsesten, solche Nonen als selbständige, der Harmonie hinzugefügte, und also gewissermaſsen harmonisch geltende Intervalle, zu erkennen, wie wir gethan.

§. 880.

Daſs aber, für's zweite, ein solches Hinzufügen einer None nur bei der Hauptseptharmonie, nicht aber auch bei anderen, und also auch nicht bei Nebenseptenharmonieen, statt findet, erkennt man ebenfalls leicht, wenn man bemerkt, daſs jede None des Grundtones einer anderen als der Hauptseptenharmonie, sich nie anders, als nach denen Gesezen bewegen kann, welche wir als Fortschreitungsgeseze harmoniefremder Töne erkannt haben; welche Erscheinung deutlich genug ausspricht, daſs solche Nonen allerdings in die Klasse solcher bloſser Nebentöne gehören, von welchen sie sich durch nichts besonderes unterscheiden und auszeichnen, und daſs man sehr unrecht daran thun würde, von beigefügten Nonen zu Nebenseptharmo-

nieen reden zu wollen, indem der Grund, weshalb die hinzugefügte None der Hauptseptimenharmonie für etwas Anderes als einen harmoniefremden Ton erkannt werden muſs, bei keinem neunten Ton irgend einer andern Harmonie eintritt.

2.) Fortschreitung der Intervalle der Nebenseptimenharmonieen.

a.) Der Nebenseptimen selber.

§. 881.

[*A.*] Die Nebenseptimen haben, gleich der Hauptseptime, eine Neigung, in vielen Fällen stufenweis abwärts zu schreiten; und zwar nicht, wie jene, blos bei leitereigenen Harmonieenschritten, sondern überhaupt, sobald nach der Nebenseptimenharmonie eine leitereigene oder leiterfremde Harmonie folgt, in welcher der Ton der nächsten Stufe unter der Septime der ersteren enthalten ist.

Um die Fälle, in welchen solches Abwärtsstreben dieser Septimen entweder statt findet, oder nicht statt findet, vollständig zu durchforschen, wollen wir uns noch ein mal im Allgemeinen vergegenwärtigen, welche Harmonieen überhaupt nach einer Nebenseptimenharmonie folgen können.

Es kann, wie wir uns aus dem 2ten Bande erinnern, nach einer Septimenharmonie überhaupt, und also auch nach einer Nebenseptimenharmonie, folgen

[1.] entweder die um eine Quarte höherliegende leitereigene Dreiklangsharmonie (nach-

gebildete natürliche Kadenz, 2. Bd. S. 177 §. 462), oder es folgt

[2.] eine andere leitereigene Dreiklangharmonie (nachgebildete Trugkadenz, § 467), oder aber es folgt

[3.] eine leitereigene andere Septimenharmonie (leitereigne Vermeidung einer nachgebildeten Kadenz, § 470), oder endlich es folgt

[4.] irgend eine einer andern Tonart angehörige Harmonie (Vermeidung einer nachgebildeten Kadenz mittels einer Ausweichung, S. 470, 497, 501 u. a. m.)

Nach dieser Ordnungfolge wollen wir nun die Fälle durchgehen, in welchen das obenerwähnte Streben der Nebenseptimen statt findet.

§. 882.

Zu [1.] Bei nachgebildeten natürlichen Kadenzen bewegt sich

[*a.*] diesem Streben gemäfs die Nebenseptime stufenweis abwärts in Zff. 298* T. 1, Zff. 382, 383, 384, 385, 385½, so wie auch im 2. Bd. S. 176 § 461 bis 463.

Eine Verzögerung solcher Auflösung findet sich in Zff. 332, und auf dem Notenblatt *B* T. 26 zu 27.

* Was insbesondere die Kadenz von der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz zur Dominantendreiklangharmonie angeht, (II°⁷V) so zeigen die im 2. Bande S. 179 Zff. 1 bis 4 und S. 180 Zff. 2 angeführten Beispiele, dafs auch in Ansehung dieser Septime dasselbe Streben statt findet. Dasselbe bestätigen sammtliche Beispiele im ersten Bande § 178 S. 178, S. 179 und S. 180, so wie im

Notenhefte Zff. 84 T. 6 zu 7, Zff. 87, 104, 107, 117, 137[a], [c], [d], [f], [g], [i]. — Verzögert findet man diese Auflösung in Zff. 137[h]; von einer harmoniefremden Note unterbrochen bei [k]; verzögert und unterbrochen zugleich aber bei [m].

[*b.*] Dafs jedoch auch dies Streben der Nebenseptimen nicht unbedingt ist, sondern Abweichungen statt finden, zeigt Zff. 441, wo im Basse das d, als eigentliche Septime der Nebenseptimenharmonie $II^o{}_7$, beim Harmonieschritte aufwärts zu e schreitet. Auch in 396[d] schreitet, in der Begleitung, die Nebenseptime $\bar{e}$ aufwärts zu $\bar{fis}$, und ebenso in Zff. 113[b] im 4ten Takte die Septime $\bar{g}$ zu $\bar{a}$ hinauf.

* Dafs auch die Septime der Harmonie der zweiten Mollstufe mit Terzerhöhung zuweilen springend fortschreitet, zeigt das Beispiel 2. Bd. S. 281. — Am unbedenklichsten ist solche Abweichung von der normalen Fortschreitung im Fall einer Verdopplung des Intervalls, z. B. Zff. 84 T. 6 zu 7 im Tenor. Zff. 137[a], [d], [f], [h], [i], [k], [m], Zff. 344 Takt 3 zu 4, und im 2. Bd. S. 179 §. 464 Zff. 3 und 4, und S. 180 Zff. 2.

§. 383.

[2.] Auch bei nachgebildeten Trugkadenzen schreiten die Nebenseptimen gern abwärts, wenn der um eine Stufe tiefere Ton in der zweiten Harmonie vorhanden ist; (also in der ersten und 4ten Harmoniefolge einer jeden Zeile der Tabelle auf S. 181 des 2ten Bandes, d. h. in all denen, welche aus einem leitereigenen Sekunden-, oder Sextenschritte der Grundharmonie bestehen.) Als Beispiele ersterer Gattung

sehe man die nachgebildeten Trugkadenzen, im 2ten Bande S. 182 Zff. 1 und 2, dann unten 1 und 2, ferner S. 183 oben Zff. 4, 6, 7; von der zweiten Art aber ebend. S. 182 Zff. 3 bis 9, dann unten Zff. 3.

* Nach der Harmonie $^{II^\circ}{}_7$ mit Terzerhöhung folgt nicht leicht eine andere Trugkadenz, als die zum tonischen Dreiklange; 2. Bd. S. 183 §. 469 unten Zff. 5, 6; und in diesem ist der um eine Stufe tiefere Ton gar nicht enthalten.

§. 884.

[3.] Auch bei leitereigenen Kadenzvermeidungen äufsert sich das Streben der Nebenseptime, in den um eine Stufe tieferen Ton fortzuschreiten, wenn dieser Ton der folgenden Harmonie angehörig ist. (Also in der 1ten, 3ten, 5ten und 6ten einer jeden Zeile der Tabelle auf S. 187 des 2ten Bandes, d. h. in all denen, welche aus einer leitereigenen Sekunden-, Quarten-, Sexten-, oder Septenfortschreitung der Grundharmonie bestehen.)

Als Beispiel von ersterer Gattung dient 2. Bd. S. 189 N°. 4 T. 2, wo das $\bar{a}$ zu $\overline{gis}$ herabstrebt.

Von der zweiten Gattung sieh 2. Bd. S. 188 Zff. 1, Zff. 2 vom 2ten zum dritten Akkorde, vom 6ten zum 7ten, und von diesem zum 8ten; Ebend. S. 189 N°. 4 T. 7, N°. 5 T. 2, 4, 6; dann Notenheft Zff. 386, 387, 389 u. a. m. 442 T. 1.

Von der dritten Gattung sieh 2. Bd. S. 189 N°. 3 T. 3, auch Notenheft Zff. 388 T. 3.

Von der 4ten Gattung 2 Bd. S. 189 N°. 4 T. 4 zu 5.

* Nach der Septimenharmonie der 2ten Mollstufe mit erhöhter Terz wird nicht leicht eine andere leitereigene Septimenharmonie folgen können, als etwa die der fünften Leiterstufe, wie in Zff. 443[a], [b], [c], [d], wo denn die Septime bald stufenweis abwärts fortschreitet, wie bei [a], [b], u. [d], bald aufwärts wie bei [c].

§. 885.

[4.] Endlich äufsert sich das stufenweise Abwärtsstreben auch dann, wenn nach der Nebenseptenharmonie eine zu einer anderen Tonart gehörige Harmonie auftritt, in welcher der nächsttiefere Ton enthalten ist, z. B. 2 Bd. S. 34 Zff. 1 T. 2, S. 186 bei 5, 6 und 8, S. 223 N°. 4, S. 227 T. 2, S. 321 T. 13 zu 14 und S. 322 Fig. *G* T. 13 zu 14, auch Notenheft Zff. 444.

* Ebenso auch bei der Septime der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz, z. B. 2ter Band S. 217 N°. 4 T. 2 zu 3.

§. 886.

[*B.*] In anderen als den bisher aufgezählten vier Fällen ist die Fortschreitung der Nebenseptimen frei: und also

[1.] fürs Erste, ohne Anstand, so lang noch kein Harmonieschritt geschieht. Darum springt in Zff. 17 im 5ten Takte die Oberstimme von der grofsen Septime $\bar{\bar{g}}$ der *As*7-Harmonie, zu $\bar{\bar{c}}$ herab, und eben so frei bewegt sich die Nebenseptime $\bar{f}$ in Zff. 357 T. 3, und so schreiten auch in Zff. 387 die Nebenseptimen während der Dauer der Nebenseptimenharmonie unbedenklich springend fort; ebenso in Zff. 392 in der Mittelstimme,

in 393 in der Oberstimme das $\bar{a}$, so wie die Nebenseptimen in Zff. 445 und 446.

* Eben so frei wird, aus gleichem Grunde, in Zff. 84 im 6ten Takt, in Sopran, Tenor und Violinen, mehrmal von der eigentlichen Septime a, $\bar{a}$ und $\bar{\bar{a}}$ hinweg, aufwärts, oder springend, fortgeschritten.

[2.] Sodann versteht sich auch hier wieder von selbst, dafs die Nebenseptimen bei all denen Harmonieenfolgen nicht in die nächsttiefere Stufe aufgelöset werden können, wo in der zweiten Harmonie der Ton dieser Stufe gar nicht vorhanden ist: mithin

[*a.*] nicht in all denen nachgebildeten Trugkadenzen, welche aus einem Terzen-, Quinten-, oder Septimenschritte der Grundharmonie bestehen; oder mit andern Worten: nicht in all denen, welche in der 2ten, 3ten und 5ten Kolumne der Tabelle auf Seite 181 des 2ten Bandes vorgestellt sind. Als Beispiele sehe man 2. Bd. S. 183 Zeile 1 N°. 5, und § 469 N°. 1, 2, 3, 4.

* Insbesondere bei den Harmonieenschritten der Art, deren der 2te Absaz des §. 469 S. 183 des 2. Bandes erwähnt, kann die Septime bald liegen bleiben, wie in den dort angeführten Beispielen, bald auch springend fortschreiten, wie im Notenheft Zff. 295 in der Oberstimme.

[*b.*] Zweitens ist die Auflösung der Septime der Nebenseptimenharmonieen in die nächstuntere Stufe auch in denen leitereigenen Kadenzvermeidungen unmöglich, welchen ein Terz-, oder Quintenschritt der Harmonie zu Grunde liegt, also in all denen, welche in der 2ten und

4ten Kolumne der Tabelle S. 187 des 2ten Bandes vorgestellt sind, und endlich ist

[c.] auch in manchen ausweichenden Harmoniefolgen solches Abwärtsschreiten der Nebenseptime unmöglich, z. B. in Zff. 447, wo im dritten Takte die große Septime e, statt abwärts zu schreiten, liegen bleibt, und im 6ten die Septime c der d_7-Harmonie, statt sich ins h aufzulösen, zu b schreitet.

* Ebenso findet man, daſs in Zff. 448[a] vom 3ten zum 4ten Takte die Septime a sich freilich gar nicht stufenweis abwärts bewegen kann, weil in der Harmonie des 4ten Taktes der Ton gis gar nicht enthalten ist. Ebendies gilt bei [b] vom a des Basses im 3ten Takte, so wie vom c des Tenors im 4ten, dann bei [c] von der Fortschreitung des Tenors, welcher, vom 4ten zum 5ten Takte, von der Septime c zu des aufsteigt.

---

b.) Fortschreitung der Terz der Nebenseptharmonieen.

[A.] *Ueberhaupt.*

§. 887.

Die Terz der Nebenseptimenharmonieen ist, im Ganzen genommen, minder strengen Fortschreitgesezen unterworfen, als die Terz der Hauptseptenharmonie. Wir wollen

[A.] zuerst die Fortschreitungsgeseze dieses Intervalls überhaupt, und dann

[B.] insbesondere die der erhöhten Terz der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe, durchgehen.

Digitized by Google

[A.] Die Terzen der Nebenseptharmonieen überhaupt, bewegen sich

[1.] bei nachgebildeten natürlichen Kadenzen bald stufenweis aufwärts, wie im 2ten Bd. S. 177, S. 178 Zff. 1 und 2, S. 179 Zff. 4, 5, 6, dann Notenheft Zff. 145, 146, Zff. 382, Zff. 383, 409 T. 2; bald aber auch anders, wie bei Zff. 384, wo, vom 2ten zum 3ten Takte, die Terz h der *G7*-Harmonie zur Terz $\bar{c}$ der folgenden Harmonie hinaufspringt, und ebenso auch in den folgenden Kadenzen, — oder wie in Zff. 385, wo in der ersten Violine die Terzen der Nebenseptharmonieen sich ebenso, doch abwärtsspringend, bewegen. Ebensolche freie Fortschreitungen zeigen Zff. 382[e] bis [t], auch Zff. 408.

[2.] In Ansehung der Fortschreitung der Terz in nachgebildeten Trugkadenzen, wollen wir die verschiedenen möglichen Fälle dieser Art besonders durchgehen.

Den nachgebildeten Trugkadenzen liegt nämlich, wie wir wissen (2. Bd. S. 181), entweder ein Sekundenschritt der Grundharmonie zu Grunde, oder ein Terzen-, Quinten-, Sexten-, oder Septimenschritt.

[*a.*] Beim Sekundenschritt bewegt sich die Terz bald stufenweis steigend, wie z. B. 2. Bd. S. 182 oben No. 1, 2, unten No. 1; bald auch anders, z. B. ebend. unten No. 2 und S. 183 oben No. 6 und 7.

[*b.*] Beim Terzenschritt ist das stufenweise Aufsteigen der Terz unmöglich, weil der um eine Stufe höhere Ton in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten ist.

[*c.*] Ebendies ist der Fall beim Quintenschritt und

[*d.*] ebenso beim Sextenschritt, 2. Bd. S. 182 No. 3 bis 9, und unten No. 3.

[*e.*] Beim Septimenschritte bewegt sich die Terz bald stufenweis aufwärts, wie 2. Bd. S. 183 §. 469 No. 1 bis 4, bald anders, wie ebend. oben No. 5.

[3.] Auch bei leitereignen Vermeidungen nachgebildeter Kadenzen bewegt sich die Terz bald stufenweis aufsteigend, wie in der Oberstimme von Zff. 390, bald anders, wie z. B.

[*a.*] bei Sekundenfortschreitungen der Grundharmonie, im 2. Bd. S. 189 No. 4 T. 4, wo in der Oberstimme die große Terz $\bar{a}$ der $\mathfrak{F}_7$-Harmonie bei der Kadenz VI_7:V_7 abwärts schreitet;

[*b.*] bei Terzenfortschreitungen ist die stufenweis steigende Auflösung an sich unmöglich.

[*c.*] Auch bei solchen leitereigenen Vermeidungen nachgebildeter Kadenzen, welche durch Quartenfortschreitungen der Grundharmonie geschehen, pflegt die Terz der Nebenseptharmonieen sich häufig frei zu bewegen. Z. B. im 2. Bd. S. 188 Zff. 1. 2. bleibt die Terz jeder Nebenseptimenharmonie, als Vorbereitung der folgenden Septime, liegen, wie dies auch in all den Beispielen im Notenheft Zff. 389 bis 396 der Fall ist.

[*d.*] Quintenfortschreitungen als Vermeidungen nachgebildeter Kadenzen werden nicht leicht vorkommen.

[*e.*] Bei Sextenfortschreitungen ist die stufenweise Aufwärtsführung der Terz wieder unmöglich, siehe z. B. 2. Bd. S. 189 No. 5 T. 3, wo in der Mittelstimme die Terz a des

$\mathcal{F}_7$-Akkordes bei der Harmonieenfolge $IV_7 \cdot n_7$ liegen bleibt, siehe auch Zff. 388.

[*f.*] Auch Septimenfortschreitungen der Grundharmonie werden nicht leicht als Vermeidungen nachgebildeter Kadenzen vorkommen. Will man Zff. 449 als Beispiel einer solchen Harmoniefolge gelten lassen, so sieht man darin die eigentliche Terz des 3ten Akkordes sich abwärts bewegen.

[4.] Bei ausweichenden Harmonieenfolgen wird man die Terz der Nebenseptimenharmonieen nicht leicht anders, als stufenweis aufwärts, fortschreiten sehen, z. B. 2. Bd. S. 321 T. 13 zu 14; es wäre denn, daſs der Auflösungston in der zweiten Harmonie gar nicht enthalten wäre, wie im 2. Bd. S. 227 No. 1 T. 2 zu 3, S. 254 No. 7 T. 3, S. 255 No. 1 T. 3 zu 4, wo überall die eigentliche Terz der Nebenseptimenharmonie der 2ten Durstufe beim folgenden Harmonieschritte nicht stufenweis aufwärts steigt, sondern, chromatisch erhöht, auf derselben Stufe liegen bleibt. Auch Notenheft Zff. 344 T. 2 zu 3.

[B.] *Insbesondere von Fortschreitung der erhöhten Terz der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe.*

§. 888.

Das in der Ueberschrift erwähnte Intervall bewegt sich

[1.] bei der natürlichen Kadenz $n^{\circ}{}_7 \cdot V$ nicht leicht anders, als zum Grundtone der zweiten Harmonie, wie z. B. Zff. 137[a], [c], [d], [f], [g], [h], [i], [k], [l], [m].

[2.] Eben dies Streben findet sich auch in Trugkadenzen, namentlich bei der Harmo-

niefolge $\mathrm{II}^{o}{}_{7}$:I in Zff. 137ᶜ, auch 2. Bd. S. 183 unten No. 5 und 6. Sodann Zff. 452, 453.

[3.] Nicht leicht wird nach der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz eine leitereigene Kadenzvermeidung vorkommen, (wo nämlich nach dieser Harmonie eine andere leitereigene Septimenharmonie folgte). Am ehesten noch die: $\mathrm{II}^{o}{}_{7}$:V_7, z. B. Zff. 443 und hier, wo nach der erhöhten Terz ein Akkord folgt, in welchem der Ton derselben Tonstufe, aber chromatisch niederer, vorkommt, bewegt sich die erhöhte Terz am füglichsten in diesen Ton herab, um dadurch ebenso, wie in dem bereits S. 339. erwähnten ähnlichen Falle, einen Querstand zu vermeiden.

[4.] Auch selbst bei ausweichenden Harmoniefolgen bewegt sich die erhöhte Terz am füglichsten stufenweis steigend. Zff. 442, 450, 451,

[5.] Auch hier versteht sich übrigens von selbst, dafs das Aufwärtsstreben dieses Intervalls in all denen Harmoniefolgen nicht statt findet, wo in der folgenden Harmonie der stufenweis höhere Auflösungston gar nicht vorhanden ist.

So kann z. B. in Zff. 448[a], [b], [c], bei dem Harmonieschritte vom 3ten zum 4ten Takte, die Oberstimme von dem Tone $\overline{\overline{dis}}$ freilich unmöglich nach $\overline{\overline{e}}$ schreiten, weil in der zweiten Harmonie gar kein e vorfindlich ist, und eben so wenig könnte bei [c] vom 4ten zum 5ten Takte der Alt von $\overline{fis}$ stufenweis zu $\overline{g}$ aufsteigen.

[6.] Endlich findet das erwähnte Streben überhaupt auch nur im Augenblik des Harmonieschrittes statt; während der Dauer der

Septimenharmonie aber ist auch diese Terz wieder frei. Darum können in Zff. 84 T. 6 die Sing- und Begleitungstimmen unbedenklich von der erhöhten Terz dis hinwegspringen, und der Sprung der Altsingstimme von dis zu a herab ist nur darum herb und schneidend, weil es eben ein grofser (sogenannter übermäfsiger) Quartensprung ist. Vergl. S. 73 §. 637.) Eben solche freie Bewegung der Terz bei noch fortwährender Harmonie sieht man bei Zff. 87.

---

c) Fortschreitung der Quinte der Nebenseptimenharmonieen.

§. 889.

Die Quinte der Nebenseptenharmonieen äufsert im Allgemeinen kein besonderes Streben, nach einer bestimmten Richtung aufgelöset zu werden; nur dafs in denen Septimenharmonieen, welchen die **kleine** Quinte eigen ist, (nämlich in denen der siebenten Durstufe und der 2ten Mollstufe. Siehe 1. Bd. S. 269) diese kleine Quinte sich beim Harmonieenschritte meist am liebsten abwärts bewegt, wie z. B. in Zff. 382^{c-l}, 385, 386, 388, 393, 396^{a}, und wär es auch abwärts**springend**, wie in Zff. 454; nur selten aber **aufwärts**, wovon jedoch Zff. 396^{d} in der Tenorfortschreitung von c zu d ein sonst nicht häufig übliches Beispiel enthält.

* Was insbesondere die Quinte der Harmonie $\mathfrak{II}^{o}{}_{7}$ mit **Terzerhöhung** angeht, so strebt auch diese sehr fühlbar abwärts; und zwar:

[1.] vorzüglich bei der natürlichen Kadenz, z. B. in allen Fällen von Zff. 187, so wie auch

[2.] bei der Trugkadenz zur Harmonie der ersten Stufe (der einzig gewöhnlichen, z. B. S. 183.) Ein Beispiel einer Abweichung von diesem Streben, Zff. 452, führt Kirnberger an, allein schwerlich wird man darin viel Wolklang finden. Eher mögte solche Führung sich etwa in der Art wie bei 453 entschuldigen lassen, um des zwischen beiden Harmonieen statt findenden Ruhepunktes willen.

[3.] Auch bei der vermiedenen Kadenz $II^{o}{}_{7}$-V_{7} (der einzigen welche füglich gebraucht werden kann) bewegt sich die eigentliche Quinte am natürlichsten stufenweis abwärts, wie in Zff. 443[d], es wäre denn, dafs sie als kleine None der folgenden Harmonie liegen bliebe, wie bei 443[a], wo, vom 2ten zum dritten Akkorde, in der 2ten Stimme der Ton $\overline{as}$ liegen bleibt, und bei [b] ebenso im Basse der Ton as, und ebenso im Tenor bei [c].

[4.] Bei ausweichenden Harmoniefolgen hingegen schreitet diese Quinte nicht immer nothwendig eine kleine Stufe abwärts, wie bei Zff. 442, vom ersten zum zweiten Takte, sondern auch wol aufwärts, wie bei 461 im Bafs, oder in 448 in der zweiten Stimme.

---

d) Fortschreitung der, der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz, beigefügten None.

§. 890.

Wenn der Septimenharmonie der zweiten Mollstufe mit erhöhter Terz eine None beige-

fügt wird, (1. Bd. S. 180 § 181) so hat auch diese None

[1.] vorzüglich bei der natürlichen Kadenz $n^{o}{}_{7}{:}V$ eine Neigung, stufenweis abwärts zu schreiten, wie in den eben angeführten Beispielen § 181 und 182, oder in Zff. 137[a], [c], [d], wiewol auch hier zuweilen eine andere Fortschreitung statt findet, wie z. B. in Zff. 84, wo vom 6ten zum 7ten Takte die None $\bar{\bar{c}}$ in Sing- und Begleitungstimmen nicht stufenweis abwärts fortschreitet, sondern hinauf zu $\bar{\bar{e}}$ springt.

[2.] Trugkadenzen kommen, wie wir schon mehrmal bemerkten, nach der hier befraglichen Harmonie nicht leicht anders vor, als zur tonischen Harmonie in Quartsextenlage, z. B. Zff. 137[c], und in dieser kommt der um eine Stufe tiefere Ton gar nicht vor.

[3.] Bei der leitereigenen vermiedenen Kadenz $n^{o}{}_{7}{\cdot}V_{7}$ (der einzig üblichen) löst sich diese None bald stufenweis abwärts auf, wie in Zff. 443[a] im Baſs es zu d, und bei [b] im Tenor $\bar{es}$ zu $\bar{d}$; bald schreitet sie aber auch anders fort, wie bei [c], wo der Baſs von es zu H springt.

[4.] Frei ist auſserdem die Bewegung der None in all den Fällen, wo in der folgenden Harmonie der Ton der nächsttieferen Stufe gar nicht enthalten ist, wie in Zff. 442, 448[a], [b], [c] T. 3 zu 4 und [c] T. 4 zu 5, Zff. 451 T. 2 zu 3, auch in allen Harmoniefolgen der Art wie 2. Bd. S. 182 unten Zff. 7. 183

[5.] Ebenso ist auch während der Dauer der Septimenharmonie die None frei, weshalb z. B. in Zff. 84 der Singbaſs unbedenklich von $\bar{c}$ zu a herabspringt, und die Violinen von $\bar{\bar{\bar{c}}}$ zu $\bar{\bar{\bar{dis}}}$.

B.) Fortschreitung der Intervalle der Dreiklangharmonieen.

§. 891.

Die Intervalle der Dreiklangharmonieen sind weit weniger bestimmten Fortschreitungsgesezen unterworfen, als die der Septimenharmonieen; daher wir dieses Kapitel noch kürzer als die vorhergehenden abhandeln können.

Die Fortbewegung der Intervalle der Dreiklangharmonieen ist beinah überall frei, und ich habe nur wenige Fälle entdeken können, in welchen dieselben ein merkliches Streben nach einer gewissen Richtung äufsern. Es sind folgende:

Die Terz der Dominantendreiklangharmonie hat beinah das gleiche Streben, wie die der Hauptseptenharmonie, beim nächsten Harmonieschritte stufenweis aufzusteigen, wie z. B. die Vergleichung von Zff. 457[a] und [b] zeigt. Es ist indessen, zumal in Mittelstimmen, doch auch thunlich, diese Terz zuweilen eine Terz abwärts springen zu lassen, wie bei [c], und bei 758, oder auch mit Einschaltung einer Zwischennote, Zff. 459 und 460.

Aber auch noch andere sprungweise Fortschreitungen des Unterhalbtones sind zuweilen mit guter Wirkung anzubringen. So springt z. B. in Zff. 461 aus einer Bethovenschen Sonate das $\overline{\text{ais}}$ zu $\overline{\overline{\text{d}}}$ hinauf. Ebenso in Zff. 86 das $\overline{\text{e}}$ zu $\overline{\text{as}}$, in 188 das h zu $\overline{\text{e}}$.

§. 892.

So wie die Terz der Dominantendreiklangharmonie, wie wir gesehen, in dem Augenblik, wo die Grundharmonie den Quartenschritt

Digitized by Google

V•I oder V•ɪ vollbringt, am natürlichsten stufenweis aufwärts schreitet, so findet auch beim Quartenschritte I•IV oder ɪ•ɪv, eine ähnliche Neigung der Terz der tonischen Harmonie statt, vergl. Zff. 462, entweder stufenweis aufwärts zu schreiten, wie bei [a], oder wenigstens aufwärts zu springen, wie bei [b], nicht aber abwärts wie bei [c] oder [d], welches Leztere allemal wenigstens etwas Eigenes und Ungewöhnliches hat, Zff. 463.

§. 893.

Dies Wenige ist ungefähr alles einigermafsen Erhebliche, was ich vom bestimmten Streben der Intervalle der Dreiklangharmonieen zu sagen wüfste. Wol liefsen sich noch eine grofse Anzahl einzelner Bemerkungen über die Fortschreitung dieses oder jenes Intervalles dieser oder jener Harmonie, in dem oder jenem Falle aufstellen: doch sind diese sämmtlich zu speciell, und das Heer derselben würde entweder ein dikes ermüdendes Buch füllen, oder, wollte man sie nach gemeinüblicher Methode in Bausch und Bogen in allgemeine Grundsäze zusammen fassen, so würden sie wieder eben so trugvoll sein, wie so viele andere allgemeine Regeln gleichen Schlages, deren Schlechtheit wir im Verlaufe unserer bisherigen Forschungen erkennen gelernt.

So hat z. B. die obige Bemerkung, dafs bei den Quartenschritten der Grundharmonie die Terz der ersten Harmonie gern stufenweis steigt, gleich wieder einen Theorieenschreiber veranlafst, als Lehrsaz aufzustellen: wenn ein Dreiklang 4 Töne herab oder drei hinauf geht, so müsse seine Terz so, wie der

Leitton im Septimenakkord, behandelt werden, d. h. stufenweis aufsteigen; Sieh A. F. C. Kollmann, Practical Guide to Thoroug-bafs, chapt. 8. §. 3; ein Saz, welcher sich gleich durch den ersten Anblik der obigen Beispiele Zff. 457[c], 458, 459, 460, 461 u. 462 widerlegt.

Von gleichem Schlag ist die ziemlich gemeinübliche Lehre, dafs die Quinte einer verminderten Dreiklangharmonie allemal stufenweis abwärts aufgelöst werden müsse; wovon das Gegentheil ebenso plan an den Beispielen Zff. 455 und 456 erhellt. Auch Zf. 436. Vergl. §. 3..

Ich übergehe noch ein Heer anderer ähnlicher unter den Tonlehrern kursirender Regeln, weil ich es allzu müde bin, augenscheinliche Irrthümer zu bekämpfen, über welche der Sieg nur zu leicht wird, und welche sämmtlich schon längst aufser Kurs wären, hätte man, statt sie von je her gläubig nachzubeten, sich auch nur leichthin die Frage stellen wollen: ob das, was da gelehrt worden, denn auch wahr sei? eine Frage, welche aber die bisherigen Leser solcher Theoristen, wie es scheint, nie gewagt haben.

Achte Abtheilung.

W i n k e z u r U e b u n g
in der Kunst des reinen Sazes.

Hier, am Ende der Theorie des reinen Sazes, mögte ich wol, so wie ich im Verlaufe der ersten Bände mehrmal gethan, meinen Lesern noch ein mal die Hand bieten, um

Digitized by Google

sie bei der Uebung des Vorgetragenen eine Streke Weges zu begleiten, ihnen den Weg anzuzeigen und zu ebenen, auf welchem sie, durch praktische Anwendung der in der Theorie erkannten Grundsäze, endlich dahin gelangen müssen, einen kunstgerechten musikalischen Saz wirklich zu bilden.

Sollen solche Uebungen zwekmäfsig sein, so müssen sie, nach einem geordneten Plane, vom Einfacheren zum Mehrfältigeren vorschreiten, vom Leichteren zum Schwereren, von Aufgaben, bei welchen dem Uebenden das meiste schon gegeben ist, so dafs ihm nur Weniges selbst zu thun übrig, nur Weniges unrecht zu machen möglich ist, zu Aufgaben, bei denen er Vieles, und zulezt gar Alles, aus sich selber zu thun, zu erfinden, zu erzeugen hat.

Ich schlage zu solchem Behufe folgenden Cursus in der Form von praktischen Aufgaben vor.

I.) *Zu einer oder mehreren gegebenen Stimmen eine oder mehrere zu sezen.*

§. 894.

Diese Art von Aufgaben soll uns die erste Gelegenheit geben, die erkannten Grundsäze der Stimmenführung in Anwendung zu bringen.

Sie sind zum Theil das, was man bis jezt unter dem Namen von Kontrapunktischen Uebungen kannte.

Nach der bisher gemeinüblichen Behandlungsart der Kunstlehre bestand die einzige Uebung im reinen Saze, die der Kunstpräceptor

Digitized by Google

seinem Jünger machen liefs, darin, dafs er ihm irgend eine Stimme, eine Melodie, hinschrieb, und ihm aufgab, er solle nun bald eine, bald mehrere höhere oder tiefere Stimmen dazu erfinden und beisezen, bald in gleicher, bald in ungleicher Bewegung, bald ohne, bald mit Einflechtung von Durchgangnoten, u. s. w. Diese Uebung nannte man (einfachen) Kontrapunkt, weil sie darauf hinausläuft, gegen eine gegebene Stimme oder Reihe von Noten, von Punkten, eine oder mehrere andere Stimmen oder Reihen von Noten oder Punkten, also Punkte gegen Punkte, (puncta contra puncta) zu sezen. Die gegebene und bei solcher Uebung allzeit stehenbleibende Stimme nennt man die feste Stimme, den festen Gesang, cantus firmus.

Wir wollen solche Contrapunktische Uebungen nach einem etwas umfassenderen Plane, und, um zugleich die Arbeit möglichst zu erleichtern, auf folgende Weise vornehmen.

Wir nehmen irgend einen gegebenen Saz vor, schreiben denselben ab, lassen aber von den Stimmen, aus welchen er besteht, irgend eine, oder auch mehrere, in der Abschrift aus. Auf gleiche Art verfahren wir mit noch einigen anderen Säzen, und versuchen sodann, die fehlende Stimme aus eigener Idee wieder zu ergänzen.

Um aber diese, anfänglich freilich noch sehr einfachen Uebungen, doch zugleich so vielseitig wie möglich zu machen, üben wir solches Auslassen und Wiederergänzen bald an Mittelstimmen, bald an Ober- oder auch Bafsstimmen.

Demnächst ersezen wir wol auch eine unterdrükte Oberstimme etwa durch eine neue Mittel- oder Bafsstimme, oder umgekehrt.

Bald versuchen wir es auch, zwei Stimmen zugleich wegzuwerfen und wieder zu ergänzen, dann noch mehrere, so dafs endlich nur eine einzige gegebene Stimme (ein einziger cantus firmus) übrig bleibt.

Auch wollen wir versuchen, an die Stelle einer unterdrükten Stimme zwei oder gar mehrere andere zu sezen, oder wieder umgekehrt, und also einen gegebenen Saz in einen mehr- oder wenigerstimmigen umzuschmelzen.

Dabei wollen wir aber zu den ersten Uebungen solche Säze wählen, unter welchen die Grundharmonieen beigeschrieben sind.

Es ist leicht zu ermessen, wie wichtig und willkommen solche Andeutungen der Grundharmonie dem Ungeübten beim Kontrapunktiren sein mufs, und zwar sind ihm dieselben um so viel wichtiger, je weniger Stimmen gegeben sind, und daher am allerwichtigsten alsdann, wenn nur eine einzige Stimme gegeben ist, oder mit andern Worten, wenn zu Einem einzigen Cantus firmus Stimmen gesezt werden sollen. Sind nämlich mehrere Stimmen gegeben, so deuten dieselben meistentheils schon deutlich genug die Grundharmonie an; und wenn wir daher das Stimmengewebe wieder ergänzen sollen, so sind uns mit den gegebenen Stimmen zugleich auch die Grundharmonieen und Harmonieenfolgen dazu schon gegeben, wir also der Mühe überhoben, dieselben erst selber zu wählen, und eben dadurch zugleich auch der ganzen Sorge,

Digitized by Google

gute und gefällige Harmonieenfolge zu wählen, der ganzen Gefahr, gegen die Geseze der Harmonieenführung zu verstofsen. Dies alles ist anders, wenn nur wenige Stimmen gegeben sind, oder gar nur Eine. Wenn man z. B. in Zff. 9 nur eine einzige, die 2te oder die 3te, oder 4te Stimme, wegwirft, so ist die Grundharmonie noch immer unverkennbar genug aus den übrigbleibenden Stimmen zu errathen. Ja, auch wol selbst dann noch, wenn man die genannten Stimmen alle drei wegwirft. Anders aber ist es, wenn man aus eben diesem Beispiel alle Stimmen bis auf die 2te ausstreicht.

Der Ungeübte wird dann bei gar manchem Tone der als Cantus firmus übrig bleibenden Stimme zweifelhaft sein, welche Grundharmonie er demselben unterlegen soll. Er wird z. B. zweifeln, ob er den 2ten Ton $\bar{\bar{c}}$ dieser Stimme als Grundton einer *C*-Harmonie behandeln soll, wie in Zff. 9 geschehen, oder etwa als Durchgangton, wie in Zff. $9\frac{1}{2}$ — ebenso die erste Hälfte der halben Note $\bar{\bar{a}}$ als der *d*-, oder als der $\mathfrak{A}^7$-Harmonie angehörig — und die Tonreihe des dritten Taktes als der Tonart 𝕮-dur oder 𝕲-dur angehörig.

Er hat folglich, beim kontrapunktiren dieses festen Gesanges, nicht für die gute Führung der zu sezenden Stimmen allein, sondern auch zugleich für die Wahl zwekmäfsiger Harmonieenfolgen zu sorgen, welche doppelte Sorge ihm, für den Anfang, gar leicht lästig sein dürfte.

Darum also, um uns Verlegenheiten dieser Art nicht zu früh auszusezen, geschieht es, dafs wir uns zuerst nur an solchen Aufgaben üben, wo die Grundharmonieen mit möglich-

ster Bestimmtheit angezeigt sind; demnächst an anderen mit weniger bestimmt angegebenen Grundharmonieen, und endlich an solchen, bei welchen die Bestimmung der Grundharmonieen der eigenen Thätigkeit des Uebenden überlassen bleibt.

Diese mehr oder minder vollkommne Art der Andeutung der Grundharmonieen unter den Uebungsbeispielen soll der Haupteintheilungsgrund sein, nach welchem wir unsere kontrapunktischen Uebungen in folgende vier Klassen ordnen.

A.) Eine oder mehrere Stimmen zu einer oder mehrern gegebenen zu sezen, wobei die zu wählenden Harmonieen vollständig nach unserer Bezeichnungsart gegeben sind.

§. 895.

Als Modell, wie diese ersten und leichteren Uebungen anzustellen sind, nehmen wir den Saz Zff. I auf dem Notenblatt *A* des 2ten Bandes vor. Dort sind unter den 14 ersten Takten die Grundharmonieen angezeigt, und ich seze voraus, daſs man sie, nach Anleitung von Seite 279 des 2ten Bandes, auch bis ans Ende bereits daruntergesezt haben wird. Jezt werfen wir nach Belieben irgend eine, z. B. die Oberstimme, weg, und versuchen, sie durch eine andere Oberstimme zu ersezen; diese leztere falle nun entweder wieder grade so aus, wie die weggeworfene gewesen, oder auch anders, mitunter auch mit Einflechtung von harmoniefremden Tönen und dgl. Demnächst versuchen wir, für die weggeworfene Oberstimme entweder eine

Mittel-, oder eine neue Basſstimme zu machen, oder umgekehrt. — Wir werfen demnächst auch zwei, ja drei Stimmen hinweg, und sezen, zu der übrigbleibenden einzigen Stimme, wieder drei, oder zwei, oder vier andere, und zwar so, daſs die eine stehen gebliebene Stimme (der cantus firmus) bald Oberstimme, bald Mittel-, bald Unterstimme werde. — Auf ähnliche Art mag man die übrigen Säze desselben Notenblattes oder der folgenden zu Uebungsaufgaben benuzen, so wie noch manche Andere des Notenheftes: namentlich auch Zff. 442, 443, 448, 451, 457, u. a. m.

B.) Zu einer oder mehreren gegebenen Stimmen eine oder mehrere andere zu sezen, wenn zwar die Grundakkorde, nicht aber auch deren Siz und Angehörigkeit, beigeschrieben ist.

§. 896.

Durch die, bei den bisherigen Uebungen, unter die gegebenen Stimmen gesezte Zeichenreihe, welche die, dem zu bildenden Stimmengewebe zu Grund liegenden Harmonieen, und ihre Beziehungen aufeinander, mit gröſstmöglicher Bestimmtheit andeutete, war dem Uebenden die sachgemäſse Führung jeder hinzuzusezenden Stimme möglichst erleichtert. Er wird es nun auch gern versuchen, sich mit einer ihm nicht so gradezu Alles sagenden Andeutung zu begnügen. Wir wollen ihm daher das, was wir ihm bisher möglichst vollständig, möglichst ausführlich und bestimmt hingeschrieben, künftig nur weniger bestimmt, zum Theil gleichsam mit halben

Worten, hinschreiben, in Abbreviaturen, bei denen er Manches, ja Vieles, und zwar oft grade das Beste, nämlich den inneren Sinn, selbst errathen muſs, wodurch er, indem er sich so mit halben und unvollständigen Andeutungen behelfen muſs, nach und nach deren gänzlich entbehren lernen wird.

Solche unvollständige, nur halbe Andeutungen können nun auf gar verschiedene Arten geschehen.

Man kann für's Erste, statt der bisherigen Bezeichnung, auch blos die Grundharmonieen durch Buchstaben anzeigen, wodurch also zwar angedeutet ist, welcher Grundakkord dem Stimmengewebe zu Grunde liegen soll, nicht aber auch welcher Leiterstufe welcher Tonart angehörig derselbe hier erscheine. (2. Bd. S. 258 § 249.)

Eine Uebung nach dieser Methode ist es, wenn man z. B. nur eine oder zwei Stimmen des Sazes Zff. 272 ausschreibt, die dort beigefügten Buchstaben darunter schreibt, und dazu nun wieder eine oder mehrere andere Stimmen zu sezen versucht.

Auch diese Gattung von Uebungen versuche man unter all denen im § 894 angedeuteten Abwechselungen, und, auſser dem Saze 272, auch noch an mehreren anderen. Z. B. an Zff. 113[b], 133[f], 305, 309.

C.) Dieselbe Uebung, wenn die zu wählenden Zusammenklänge durch *Generalbaſsziffern* angezeigt werden.

§. 897.

Wieder eine andere Art von halber Andeutung ist es, wenn man unter eine ge-

gebene Stimme gar nicht die Grundharmonieen anzeigt, sondern blos beischreibt, welche Töne, zu diesem oder jenem Tone der gegebenen Stimme, in den übrigen Stimmen vorkommen sollen.

Der Uebende hat alsdann das dreifache Geschäft: 1.) sich selbst zu enträthseln, welche Grundharmonieen den auf diese Art angegebenen Zusammenklängen zu Grunde liegen mögen; 2.) auf welchen Stufen welcher Tonart dieselben zu Hause sind; demnächst 3.) zu der gegebenen Stimme andere Stimmen zu erfinden, in welchen die vorgeschriebenen Töne vorkommen, und 4.) diese Stimmen so zu führen, wie sie, nach dem unter 1, 2 und 3 Erwähnten, und den Stimmenführungsgesezen gemäfs, geführt werden sollen.

Um Uebungen dieser Art vorzunehmen, bedürfen wir vor allem einer Bezeichnungsart, mittels welcher zu der gegebenen Stimme, mit wenigen und kurzen Zeichen, beigeschrieben werden kann, welche Töne in den zu sezenden Stimmen vorkommen sollen.

Wir brauchen eine solche Bezeichnungsart nicht erst zu erfinden, denn es giebt bereits eine gemeinübliche musikalische Chiffern- und Abbreviaturschrift, welche zu unserm Zwecke wie eigens ersonnen scheint, und welcher wir uns daher zu diesem Ende auch bedienen wollen: es ist die schon § 44 erwähnte

Generalbafsbezifferung.

Wir wollen sie nachstehend möglichst vollständig kennen lernen.

Digitized by Google

1.) *Beschreibung der gemeinüblichen Generalbafsschrift.*

§. 898.

Die Generalbafsschrift ist eine musikalische Zeichensprache oder Chifferschrift, welche im Wesentlichen darauf beruht, dafs man nur Eine, und zwar herkommlicher Weise die Bafsstimme, mit gewöhnlichen Noten schreibt, und die Töne, welche in den anderen höheren Stimmen erklingen sollen, durch Ziffern und einige andere Zeichen andeutet, welche man über die Notenzeile schreibt; zuweilen auch wegen Enge des Raumes unter dieselbe. Man nennt solche Ziffern und andere Zeichen Signaturen.

Sie sind folgendermafsen zu verstehen:

I.) Jede über eine Note gesezte Ziffer bedeutet, dafs zu jener derjenige Ton erklingen soll, welcher auf der so vielten Stufe über der Bafsnote liegt, als die Ziffer besagt; oder mit andern Worten: jede über eine Note gesezte Ziffer stellt einen zu jener erklingensollenden höheren Ton vor, und zwar denjenigen, welcher gegen die Bafsnote das durch die Ziffer angedeutete Intervall bildet. Wenn z. B. über der Bafsnote $\bar{e}$ eine Ziffer 2 steht, wie Zff. 464[a], so heifst dies, dafs zu dem Bafstone in einer höheren Stimme der Ton der 2ten Stufe vom Bafston an, die Secunde des Bafstones, der Ton $\bar{f}$, ertönen soll, wie bei [b]. Stehen über der Bafsnote die Ziffern $^5_3$ wie bei 466[a], so sollen zum Bafstone dessen Terz und Quinte in den höheren Stimmen angegeben werden, wie bei [b]; und ebenso bedeuten in Zff 465 die Ziffern bei [a] den Zusammenklang [b].

Digitized by Google

Es wird dabei jeder durch eine Ziffer angedeutete Ton so verstanden, wie er der ein für allemal vorangesezten chromatischen Vorzeichnung (1. Bd. § 236) entspricht, so dafs, wenn ein Intervall anders vorkommen soll, als die Vorzeichnung angiebt, z. B. Zff. 467[a], 468[a], 469[a], dies durch Voransezung eines Versezungzeichens vor die Ziffer angedeutet werden mufs, wie unter eben diesen Ziffern bei [b] geschehen ist.

Dem Bishergesagten zufolge würden also, wenn man den bei 471[a] in Noten ausgeschriebenen vierstimmigen Saz in Generalbafsmanier schreiben wollte, die drei oberen Stimmen so durch drei Zifferzeilen vorgestellt werden, wie bei [b] geschehen ist, Zff. 471[h] so, wie bei [i], und [k] so, wie [l].

§. 899.

Bleiben wir hier, bevor wir die Generalbafszeichenlehre weiter verfolgen, einen Augenblik betrachtend stehen, so bemerken wir, dafs die Generalbafssignaturen im Grunde nichts anderes bedeuten, als eben Noten. Es sind nur andere Zeichen für eine und dieselbe Sache. Eine über eine Bafsnote gesezte Ziffer stellt nur eben das vor, was in der gewöhnlichen Notenschrift eine um so viel Linienstellen, als die Ziffer besagt, höherstehende Note vorstellt.

Ebendarum ist denn auch ein in der Generalbafsbezifferung z. B. durch die Ziffer 3, vorgestellter Ton, zwar allemal die Terz vom Bafstone (1. B. S. 143), aber durchaus nicht allemal auch Terz der Grundharmonie. Ebenso bezeichnen die Ziffern 5 und 7 nur überall die Quinte und Septime vom Bafston,

Digitized by Google

nicht aber allemal die Quinte oder Septime der **Grundnote**, und es kann gar wol eine Bafsnote mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ beziffert sein, ohne dafs dabei eine Septimenharmonie zu Grunde liegt, wie man dies z. B. aus Zff. 472[a], verglichen mit [b], ersieht. Dort ist im ersten Takte der Zusammenklang [c e g h] keineswegs eine Septimenharmonie, und im 3ten Takte beim Akkorde [e g $\bar{h}$ $\bar{d}$] die durch eine Ziffer 7 vorgestellte Note $\bar{d}$ wenigstens nicht Septime der Grundharmonie, vergl. 2. Bd. S. 160; und doch werden diese beiden Akkorde in der Generalbafssprache unbedenklich **Septimenakkorde** genannt, weil man hier jeden Zusammenklang nach den Ziffern benamset, durch welche er angedeutet wird, und deshalb auch z. B. in Zff. 473[a] den ersten Akkord einen Quartsextseptimenakkord nennt, weil er durch die Ziffern $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ vorgestellt wird, und ebenso auch die durch dieselben Ziffern vorgestellten, aber ganz verschiedenen Akkorde bei [b] und [c].

§. 900.

II.) Wenn über einer und derselben Bafsnote mehrere Signaturen nacheinander stehen, so bedeutet dies, wie man leicht erräth, dafs die oberen Stimmen erst diejenigen Intervalle angeben sollen, welche den ersten Signaturen entsprechen, und dann die der folgenden. Mithin ist Zff. 474[a] so zu verstehen, wie [b], Zff. 475[a] so wie [b].

Wie lang aber ein jeder von solchen mehreren, auf einer und derselben Bafsnote anzugebenden Zusammenklängen, dauern soll? mufs der Leser einer solchen Ziffernschrift nach folgenden Umständen bemessen.

Digitized by Google

Es kommt zuerst darauf an, ob die Basnote, zu welcher mehrere Zusammenklänge nacheinander angegeben werden sollen, ihrer rhythmischen Stellung und Gliederung zufolge, zunächst in zwei, oder in drei Theile, in Hälften, oder in Drittheile zerfällt. (Siehe die Rhythmik.)

[1.] Wenn über Einer Basnote, welche in rhythmischer Hinsicht zunächst in zwei Theile, in Hälften zerfällt, zwei Signaturen nebeneinander stehen, so liegt es, natürlicherweise, am nächsten, die erste Signatur für die erste Hälfte gelten zu lassen, die 2te aber für die 2te, und deshalb sind die in Zff. 476[a] und [b] unter der Basnote stehenden zwei Ziffern so zu verstehen, wie die darübergesezten Noten.

Sind über Einer solchen zunächst in Hälften zerfallenden Note drei Zusammenklänge chiffrirt, so pflegt man es so zu verstehen, dafs der erste derselben auf die Dauer der ersten Hälfte der Basnote gilt, die zwei anderen aber sich in die zweite Hälfte zu gleichen Theilen theilen. Siehe Zff. 477[a], [b].

Nach ähnlichen Grundsäzen verstehen sich vier Zusammenklänge auf Einer solchen Basnote so, dafs jeder für den vierten Theil derselben gilt; fünf Zusammenklänge aber so, dafs deren drei auf die drei ersten Viertheile fallen, die zwei übrigen aber auf das lezte: Zff. 478[a], [b] und 479[a], [b]; u. s. w.

[2.] Sind zu Einer Basnote, welche zunächst in Drittheile zerfällt, drei Zusammenklänge angedeutet, so gilt jeder derselben für ein Drittheil: Zff. 477[c]. Zwei Zusammenklänge über Einer solchen Note theilt man

so, wie bei Zff. 476[c] zu ersehen; viere oder fünfe so, wie bei 478[c], und 479[c] u. s. w.

Zuweilen bedient man sich zwischen den Signaturen auch der Verlängerungspunkte, und legt ihnen hier ungefähr die nämliche Bedeutung bei, wie einem nach einer wirklichen Note gesezten Punkt, z. B. Zff. 480[a], [b].

Andere und nähere Bestimmung der Dauer mehrer über Eine Baſsnote gesezter Signaturen giebt es nicht, und kann es, der Natur der Ziffernschrift nach, nicht wol geben. Sie ist und bleibt daher freilich in dieser Hinsicht eine sehr mangelhafte und unvollkommene, und für gar viele Fälle gar nicht zureichende Zeichensprache. Denn so kann man z. B. den Saz 476[d] auf keine Weise unzweideutig und gemeinverständlich in Ziffern ausdrüken; noch viel weniger andere mehr zusammengesezte Fälle, z. B. 477[d], 478[d], 479[d].

§. 901.

III.) Wenn nach einer Baſsnote eine Pause folgt, und über dieser lezteren Signaturen stehen, so bedeutet dies, daſs die Oberstimmen während der Pause diejenigen Intervalle angeben sollen, welche die, über der Pause stehenden Signaturen andeuten würden, wenn an der Stelle der Pause die vorhergehende Baſsnote noch fortwährte; oder, mit andern Worten: die so über eine Pause geschriebenen Intervalle werden von der vorhergehenden Baſsnote abgezählt. Somit ist Zff. 474[c] so zu verstehen wie [d], und 475[c] wie [d].

§. 902.

IV.) In allen bis hieher besprochenen Fällen war die Bezifferung so gemeint, daſs der

durch die Signaturen vorgestellte Zusammenklang entweder zugleich mit der Bafsnote eintreten sollte, auf welche sich die Signaturen bezogen, wie in Zff. 464 bis 469, 471, 472, 473, oder zum Theil später, wie in Zff. 474, 475; oder mit andern Worten: die Signaturen bezogen sich entweder auf die Bafsnote, über welcher sie stehen, oder auf die vorhergehende.

Es können aber auch Fälle kommen, wo man gern andeuten mögte, dafs der durch die Signaturen vorgestellte Zusammenklang schon früher eintreten soll, als die Bafsnote auf welche die Ziffern sich beziehen; oder mit andern Worten: wo es nöthig wird, die in den oberen Stimmen erklingen sollenden Töne auch wol durch Ziffern vorzustellen, welche sich auf eine erst folgende Bafsnote beziehen, auf eine Bafsnote, welche selber erst später eintritt, als der durch die Ziffern vorzustellende, in den obern Stimmen erklingen sollende Zusammenklang.

Wenn man z. B. den Saz Zff. 481[a] in Generalbafsmanier schreiben, und die in den oberen Stimmen gleich anfangs, und schon während der Pause des Basses, anschlagenden Töne durch Ziffern anzeigen will, so kann dies nur durch Ziffern geschehen, welche sich auf die Bafsnote d beziehen, welche doch selbst erst später eintritt, als die durch solche Ziffern vorgestellten Töne. Um nun in solchen Fällen anzuzeigen, dafs die durch die Signaturen vorgestellten Töne in den Oberstimmen schon früher angeschlagen werden sollen, als die Bafsnote auf welche die Signaturen sich beziehen, schreibt man diese lezteren zwar über die Bafsnote, sezt aber, zum Zeichen, dafs die durch die Signaturen

vorgestellten Töne nicht erst zu dieser Bafsnote, sondern schon früher angeschlagen werden sollen, einen schräg aufwärts gerichteten Diagonalstrich (—) an die Stelle, wo das Anschlagen der durch die folgenden Ziffern vorgestellten Intervalle geschehen soll, wie bei [b], wo der schräge Strich über der Pause anzeigt, dafs die durch die Ziffern über dem Bafstone d angedeuteten Töne g, h und f̄, schon während der Pause, über welcher der Diagonalstrich steht, angegeben werden sollen. Nach gleichen Grundsäzen kann der Saz 482[a] auch so geschrieben werden, wie [b], und 483[a] wie [b], 484[a] wie [b].

Etwas natürlicher und anschaulicher wäre vielleicht die Schreibform 481[c], 482[c], 483[c] u. 484[c].

§. 903.

V.) So wie die bisher besprochenen Ziffern Noten oder Töne bedeuten, welche eine obere Stimme angeben soll, so hat man, um anzudeuten, dafs eine oder mehrere obere Stimmen keinen Ton angeben, dafs sie einen Augenblik schweigen sollen, das Nullzeichen (o) eingeführt.

Mit Hilfe dieses Zeichens kann also das Beispiel Zff. 70[a] in Generalbafsmanier so geschrieben werden, wie bei Zff. 485[a].

Sollen die oberen Stimmen aber eine längere Zeit hindurch schweigen, so deutet man, statt fortgesezt überall Nullen über jede Bafsnote zu sezen, das Schweigen der Oberstimmen kürzer an durch die Chiffre *T. S.* oder *Tasto Solo*, welcher Ausdruk, von Tasteninstrumenten entlehnt, bedeutet, dafs blos der Bafston, die Bafstaste allein, und keine höhere Töne dazu angeschlagen werden sollen. Als gleichbedeutend gebraucht man auch den

Ausdruk *Unisono, Unis., All' unisono*, d. h. einklängig, unter welchem lezteren Ausdruke man jedoch zuweilen auch das versteht, dafs die übrigen Stimmen in höheren Oktaven mit der Bafsstimme fortschreiten sollen, nämlich im Einklang nach verjüngtem Masstabe.

§. 904.

Die bisher beschriebene Signaturenschrift würde, wenn sie überall so ausführlich ausgeübt werden sollte, wie in den bisherigen Beispielen geschehen, freilich keine Abkürzungsschrift heifsen können, da sie in dieser Gestalt nicht selten vielmehr merklich umständlicher, weitläufiger und mühsamer ausfällt, als wenn man die oberen Stimmen in Noten ausschriebe. Sie ist aber wirkliche Abbreviaturschrift dadurch geworden, dafs man folgende Ziffernersparungen eingeführt.

[1.] Da, fürs Erste, die höheren Zählnamen der Intervalle nur Wiederholungen kleinerer Intervalle nach höherem Masstabe sind, da schon die Oktave nur eine Wiederholung der Prime, die None eine blose Verjüngung der Sekunde, die Dezime nur eine höhere Terz ist, u. s. w.; so konnte man leicht auf den Gedanken verfallen, zu Ersparung von Ziffern die höheren und zum Theil zwei Ziffern erfodernden Intervallzahlen: 10, 11, 12, u. s. w. gar nicht zu gebrauchen, sondern an deren Stelle die einfacheren Zahlen 3, 4, 5, u. s. w., und überhaupt überall keine höhere Ziffer als 7. Hiernach konnte also das Beispiel Zff. 471b mit wenigeren Ziffern so geschrieben werden, wie bei c.

Nur in wenigen eigenen Fällen macht man von solchen höheren Ziffern noch Gebrauch, und zwar in folgenden:

[*a.*] Zu Bezeichnung der, der Hauptseptimenharmonie beigefügten None, wenn der Grundton derselben im Basse liegt, pflegt man sich nicht der Ziffer 2, sondern 9 zu bedienen.

[*b.*] Eben dieser Ziffer 9 bedient man sich aber auch in Fällen wie Zff. 486[a], nämlich zu Bezeichnung eines jeden andern Intervalles, welches hernach abwärts zur Prime, (Oktave, oder Doppeloktave u. s. w.) des Baſstones über welchem es stand, oder aufwärts zu dessen Terz (oder Dezime, u. s w.) fortschreitet. Im ersten Takte des angeführten Beispiels erklingt bei [a] zum Baſstone g in der Oberstimme das Intervall $\bar{a}$, welches demnächst zur Oktave $\bar{g}$ jenes Baſstones g fortschreitet; und deshalb wird es in der Generalbaſsschrift bei [b], herkommlicherweise nicht durch 2, sondern durch 9 angezeigt; ebenso das $\bar{a}$ des folgenden Taktes, das $\bar{f}$ des dritten, das $\bar{d}$ des vierten, und das $\overline{dis}$ des folgenden, so wie das $\bar{a}$ des 7ten.

Jedes auf ebenerwähnte Art durch die Ziffer 9 vorgestellte Intervall, wird in der Sprache der Generalbassisten auch mit dem Titel None belegt. Es bedarf aber hoffentlich keiner Erinnerung, daſs solche sogenannte Nonen, welche bald Nebentöne zu diesem, bald zu jenem Intervalle dieser oder jener Harmonie sind, etwas ganz Anderes sind, als das, was wir unter dem Namen None verstehen; wie dies schon aus dem in § 899 Bemerkten hervorgeht.

Digitized by Google

[*c.*] In den ebenerwähnten Fällen pflegt man, wenn das durch 9 bezeichnete Intervall abwärts zur Prime oder Oktave u. s. w. des Bafstones fortschreitet, diese Prime oder Oktave auch nicht durch 1, sondern durch 8 vorzustellen. Löst das mit 9 bezeichnet gewesene Intervall in eine Terz oder Dezime jenes Bafstones auf, so bezeichnet man dieselbe gewöhnlich nicht durch 3, sondern durch 10. Darum ist in Zff. 486 bei [b] und [c] im ersten Takte das $\bar{g}$ nicht durch 1, sondern durch 8 angedeutet, und aus gleichem Grunde stehen im 2ten, 3ten und 4ten Takte die Ziffern 8, im 5ten Takte aber die Ziffer 10.

[*d.*] Endlich bedient man sich der höheren Ziffern überhaupt auch in manchen Fällen, wo man glaubt, recht bestimmt anzeigen zu müssen, ob die Stimmen sich auf- oder abwärts bewegen sollen.

So gebraucht man z. B., um den Saz Zff. 487[a] in Zifferschrift darzustellen, gern die Ziffer 8 und 9, so wie bei [b], damit der Leser recht unzweideutig erkenne, dafs von dem durch 7 angedeuteten Tone h nicht abwärts, sondern aufwärts zu $\bar{c}$ fortgeschritten werden soll, und von diesem $\bar{c}$ nicht herab, sondern hinauf zu $\bar{d}$, u. s. w.

S. 905.

[2.] Eine zweite Ziffernersparung bezwekt man dadurch, dafs man jeden Ton, welcher blos eine Verdopplung des Bafstones ist, in der Bezifferung gar nicht andeutet, wie bei Zff. 471[d], wo beim ersten Akkorde das $\bar{c}$ der dritten Stimme, als blofse Verdopplung des Bafstones c, durch keine Ziffer angezeigt ist; eben so wenig das $\bar{\bar{d}}$

des zweiten, und beim 3ten Akkorde das g der dritten Stimme, u. s. w.

§. 906.

[3.] In allen bisherigen Darstellungen, z. B. Zff. 471[b] bis [d], ist jede Ziffer in die Zeile derjenigen Stimme geschrieben, in welcher er vorkommen soll. Allein auch auf diese Ordnung verzichtet man, und schreibt, ohne solche Zeilen zu beobachten, die Ziffern ohne weiteres über die Bafsnoten hin, wie bei [e], und zwar so, dafs man nicht einmal die Ziffer des Intervalles, welches zu oberst gehört werden soll, auch grade zu oberst schreibt, und die in den Mittelstimmen ertönen sollenden in die Mitte, sondern in anderer, oft ziemlich willkürlich gewählter Ordnung, meist die höchsten Ziffern zu oberst, die geringeren zu unterst; wie bei [f].

§. 907.

Wollen wir hier wieder einen Augenblik betrachtend verweilen, so bemerken wir leicht, dafs die generalbafsmäfsige Bezifferung durch die bis hieher erwähnten Ziffernersparungen zwar allerdings kürzer und gedrängter geworden, dabei aber auf der andern Seite gar sehr bedeutend an Bestimmtheit verloren hat, wie dies auch nicht wol anders möglich ist, indem ja auch jede andere, nur mit halben Worten und sonstigen Abkürzungzeichen geschriebene Schrift allemal unvollkommener ist, als eine, worin alles fein deutlich ausgeschrieben steht.

Wir wollen diese, aus den bishererwähnten Ziffernersparungen entspringenden Unbestimmtheiten aufzählen.

[*a.*] Gleich der in § 904 erwähnte Umstand: dafs die Tonhöhe, in welcher jedes Intervall ausgeführt werden soll, nicht mehr durch die Gröfse der Ziffer angedeutet wird, indem z. B. die Ziffer 3 sowol zu Bezeichnung eines Tones dient, welcher wirklich nur um zwei Stufen höher als der Bafston ist, als auch zu Bezeichnung eines um zehen Stufen höheren — gleich dieser Umstand ist schon der Grund einer nicht unerheblichen Unbestimmtheit, indem man z. B. die zwei ersten Bezifferungen bei 471[f] ebensowol so verstehen kann, wie bei [a], wo die Oberstimme von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ schreitet, als auch so, wie bei [b], wo sie von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{f}}$ aufspringt.

[*b.*] Noch bedeutendere Zweideutigkeiten entspringen aus dem § 906 erwähnten Umstande, denn dadurch bleibt bei mehreren übereinanderstehenden Ziffern ganz unbestimmt,

[*α.*] ob der durch die Eine derselben vorgestellte Ton in einer höheren Stimme vorkommen solle, als der durch die andere Ziffer vorgestellte, oder in einer tieferen: und Zff. 466[a] kann daher ebensogut so ausgeführt werden wie [b], als so, wie bei [c], oder [d] oder [e].

[*β.*] Es bleibt ferner unbestimmt, ob diese oder jene Stimme von diesem oder jenem Intervalle des einen Zusammenklanges, zu diesem, oder ob sie zu jenem Intervalle des folgenden Akkordes schreiten soll; und Zff. 489[a] kann daher entweder so ausgeführt werden, dafs beim ersten Harmonieschritte die Oberstimme von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{a}}$ aufspringt, die Mittelstimme aber von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ herabschreitet, wie bei [b], oder aber so, dafs Erstere von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{f}}$, Leztere aber von $\bar{\bar{a}}$ zu $\bar{g}$ schreitet, wie bei [c]: Ebenso

kann man, den Generalbafsziffern nach, Zff. 474[a] ebensowol so ausführen, wie bei , als auch so, wie bei [c].

[γ.] Noch mehr! es bleibt dem Ausführer sogar überlassen, die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle entweder durch mehrere, oder durch wenigere Oberstimmen ausführen zu lassen, z. B. Zff. 471[f]; entweder vierstimmig, wie bei [a], oder fünfstimmig, wie bei [m], oder dreistimmig, wie bei [n] oder [o], u. s. w., und also bald häufige Verdoppelungen anzubringen, wie bei [m], bald Auslassungen, wie bei [n], und noch mehr bei [o].

[δ.] Ja, in vielen Fällen bleibt es ihm auch anheimgestellt, die Stimme, je nach Belieben oder Erfordernis, entweder ruhen, oder fortschreiten zu lassen, und z. B. Zff. 490[a] entweder so auszuführen, wie bei [b], oder auch so, wie bei [c].

[ε.] Wenn man das von α bis δ Bemerkte zusammennimmt, so sieht man wol, dafs die Generalbafsschrift die ganze Stimmenführung unbestimmt läfst. (Die geringfügige Ausnahme wovon wir oben S. 382 [*d*] gesprochen, ist nicht in Betracht zu ziehen.) Die ganze Sorge für die Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen bleibt also demjenigen überlassen, welcher eine solche Generalbafsstimme auszuführen hat, und die Signaturenschrift ist daher nur für denjenigen gemacht, welchem die Geseze der Stimmenführung bekannt sind, und man mufs z. B. das Verbot von Quinten- und Oktavenparallelen, und das Abwärtsstreben der Hauptseptime, kennen, um zu wissen, dafs man den Saz 471[f] nicht so ausführen darf, wie bei [p]; und ebenso mufs man aus der Lehre von Fortschreitung har-

Digitized by Google

moniefremder Töne wissen, dafs man Zff. 474^a nicht so ausführen soll, wie bei ^{c}.

§. 908.

[4.] Wieder eine **weitere Ersparung an Ziffern** hat man dadurch eingeführt, dafs man übereinkam, **manche Ziffern in manchen Fällen als sich von selbst verstehend anzusehen**, ohne dafs es nöthig sei, sie hinzuschreiben. Nämlich:

[*a.*] Wenn über einer Bafsnote gar keine Ziffer steht, so soll dies eben so viel bedeuten, als wären die Ziffern $\begin{smallmatrix}3\\5\end{smallmatrix}$ darüber gesezt; und Zff. 466^f heifst also in der Generalbafssprache ganz eben so viel, wie ^{a}.

So wie bei einer ganz unbezifferten Bafsnote sich 3 und 5 von selber verstehen, so versteht sich bei einer solchen, über welcher zum Ueberflufs etwa eine 3 gesezt ist, die 5 von selbst, und umgekehrt, bei der 5 die 3.; so dafs also auch Zff. 466^g und ^{h} nichts anderes bedeuten, als Zff. ^{a} oder ^{f}, Zff. 469^c so viel wie ^{b}.

[*b.*] Bei einer blos mit 7 signirten Note werden ebenfalls 3 und 5 als sich von selbst verstehend angesehen, und Zff. 465^c bedeutet daher eben so viel wie ^{a}; d. h.: der aus Bafston, Terz, Quinte und Septime bestehende Zusammenklang wird nicht mit all diesen Ziffern signirt, sondern nur mit der Zff. 7, und ebendaher auch, in der Sprache der Generalbassisten, nicht Terzquartquintseptimenakkord, sondern nur Septimenakkord genannt.

Ebenso versteht sich bei der Bezeichnung $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ die 3 von selbst, so wie die 5 bei $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$; so

dafs also auch Zff. 465[d] und [e] nichts anders bedeuten, als [a] oder [c].

[*c*.] Bei einer allein mit der Ziffer 9 signirten Bafsnote verstehen sich 3 und 5 von selber, und ebenso auch bei der Bezifferung $\substack{9\\7}$.

Ebenso wird bei $\substack{9\\5}$ und $\substack{9\\7\\5}$ die 3 als sich von selbst verstehend angesehen, und ebenso die 5 bei der Bezifferung $\substack{9\\3}$ oder $\substack{9\\7\\3}$.

[*d*.] Bei einer blos mit 6 bezifferten Bafsnote wird 3 stillschweigend mitverstanden, so dafs also die Bezifferung 6 eben so viel bedeutet als $\substack{6\\3}$, und der aus Bafston, Terz und Sexte bestehende Zusammenklang nicht Terzsextenakkord, sondern nur Sextenakkord genannt wird. (Vergl. 1. Bd. S. 149 § 153.)

[*e*.] Bei $\substack{6\\5}$ wird ebenfalls 3 mitverstanden: (Quintsextakkord).

[*f*.] Bei $\substack{4\\3}$ versteht sich stillschweigend auch 6: (Terzquartakkord)

[*g*.] Bei 2 verstehen sich 4 und 6: (Sekundenakkord.)

Uebrigens bilde man sich auch hier wieder nicht ein, jeder Zusammenklang welcher z. B. durch die Generalbafsziffer 6 vorgestellt ist, und deshalb in der Generalbafssprache freilich allemal ein Sextenakkord heifst, sei darum auch allemal ein Sextenakkord in dem Sinne des erwähnten § 153, nämlich eine Dreiklangharmonie in erster Verwechslung. Das Gegentheil ersicht man sehr leicht aus Zff. 488, wo der mit 6 signirte sogenannte Sextenakkord keineswegs die *a*-Dreiklangharmonie in erster Verwechslung ist.

Dem von [*a*.] bis [*g*.] Gesagten zufolge kann nun der Saz Zff. 471 in Generalbafsmanier kurz so chiffrirt werden, wie bei [g].

[*h.*] Wenn eine und dieselbe Bafsnote zwei- oder mehrmal nacheinander ertönt, und zu derselben auch in den Oberstimmen jedesmal dieselben Intervalle erklingen sollen, so braucht man die Signatur nur das erstemal über die Note zu sezen, welche dann auch für die darauf folgende Wiederholung derselben Bafsnote, und so lange gilt, bis wieder andere Signaturen auftreten. Darum heifst also Zff. 491 bei [b] ebendasselbe, wie bei [a], indem über der 2ten Bafsnote die Ziffern $\substack{6\\4}$ sich als noch fortwährend von selbst verstehen, und ebenso über der vierten Bafsnote die Ziffer 7.

[*i.*] Es wird indessen nicht selten nöthig, Ziffern, welche sich sonst von selber verstehen würden, dennoch wirklich zu schreiben.

Dies ist fürs Erste alsdann der Fall, wenn das einer solchen Ziffer entsprechende Intervall anders genommen werden soll, als es in der Vorzeichnung liegt, wo es dann nöthig wird, die sich sonst von selbst verstehende Ziffer dennoch ausdrüklich hinzuschreiben, nur um das erforderliche Versezungzeichen davorsezen zu können. Z. B. wenn man in einem Tonstüke, worin nichts vorgezeichnet ist, den Zusammenklang [h, d̄, fis] generalbafsmäfsig zeichnen will, mufs man über die Bafsnote die sonst von selbst zu verstehende Ziffer 5 blos darum hinschreiben, um ein Erhöhungszeichen davor anbringen zu können, und daher so schreiben, wie bei Zff. 467[b]. Aehnliches findet man in Zff. 468[b], 469[b], [c].

Doch auch hierin hat man noch ein Ersparnis einzuführen gewufst: man hat nämlich

[*a.*] angenommen, dafs auch selbst in dem vorerwähnten Falle die Ziffer 3, die Terz

des Basstones, nicht geschrieben zu werden brauche, sondern statt dessen nur das Versezungszeichen allein, so dass man z. B. statt ♯3 oder ♮3, nur das Zeichen ♯ oder ♮ allein über die Bassnote zu sezen braucht. Auf diese Art kann also z. B. in einem Stüke, worin nichts vorgezeichnet ist, der Zusammenklang [H dis fis], statt so wie bei 467[b], kürzer so geschrieben werden, wie bei [c], und der Akkord [c es as] statt wie bei 468[b], kürzer so, wie bei [c].

[β.] Ein zweiter Fall, wo es, wenn auch nicht nöthig, doch der Bestimmtheit zu liebe rathsam ist, solche sonst von selbst zu verstehende Ziffern dennoch ausdrüklich hinzuschreiben, tritt alsdann ein, wenn die Regeln von dem Vonselbstverstehen mancher Ziffern gleichsam miteinander in Collision kommen.

Soll z. B. der Saz 474[b] generalbassmässig chiffrirt werden, so kann dies auf keine andere Art geschehen, als, indem man die Ziffern $\frac{5}{3}$, welche sich zwar in anderen Fällen von selbst verstehen würden, hier wirklich hinschreibt, weil auf keine andere Art angezeigt werden kann, dass auf derselben Bassnote c, nach dem Quartsextakkorde [c f a] der Dreiklang [c e g] folgen soll. Aus gleichem Grunde muss auch in Zff. 489 über der dritten Bassnote $\bar{c}$ die Zifferung $\frac{5}{3}$ stehen.

Aus ähnlichem Grunde kann auch der Saz 475[b] nicht gut anders in Ziffern ausgedrükt werden, als so, wie bei [a]. Zwar könnte es auch etwa so geschehen wie bei [c], wo die Zifferung $\frac{6}{4}$ seitwärts, nicht grade über, sondern erst neben und nach der Bassnote steht, zum Zeichen, dass die Töne $\frac{6}{4}$ erst später angeschlagen werden sollen: allein unzweideuti-

ger und sicherer ziffert man allemal so wie bei [a].

§. 909.

[5.] Ferner liegt eine Ziffernersparung auch noch in folgendem:

Es trifft sich sehr häufig, daſs, bei zwei aufeinanderfolgenden, wenn gleich verschiedenen Zusammenklängen, doch ein- oder mehrere Töne sowol im ersten als im zweiten Zusammenklange liegen, wie z. B. in Zff. 492, wo der Ton c̄ im ersten, im 2ten und im 3ten Zusammenklange vorkommt, der Ton d im 2ten, 3ten und 4ten. In solchen Fällen bedient man sich, um einen solchen, den beiden Zusammenklängen gemeinschaftlichen Ton beim zweiten Zusammenklange zu bezeichnen, nicht jedesmal einer Ziffer, wie bei [b], sondern wenn derselbe beim vorigen Zusammenklang durch eine Signatur vorgestellt worden war, so sezt man beim folgenden, statt einer neuen Ziffer, auch wol einen waagerechten oder Horizontalstrich (—) grade der Signatur, welche im ersten Zusammenklang diesen Ton vorgestellt hatte, gegenüber; und daher kann man einen Saz wie Zff. 492[a], statt so wie bei [b], auch blos so wie bei [c] chiffriren, Zff. 493[a] kurzweg so wie bei [b]: und, wenn man will, auch Zff. 482[a], statt wie bei [b], so wie bei [c], auch Zff. 486[a] so wie bei [c], und Zff. 488, so wie [c].

§. 910.

[6.] Man findet endlich nicht selten, daſs solche Stellen der Baſsstimme, aus welchen die dazugehörigen Zusammenklänge sich leicht von selbst errathen lassen, gar nicht beziffert werden, z. B. Zff. 494 nur so wie bei [c],

und Zff. 493 kurzweg nur so wie bei [c], indem man auch hier annimmt, der Leser könne es leicht von selbst verstehn, dafs die G-Harmonie während der ersten vier Achtelnoten von 494 fortwähre, und die G_7-Harmonie während der vier folgenden, u. s. w.

Auf ähnliche Art schreibt man auch, statt 484[a], kürzer so wie bei [b].

§. 911.

VII.) Jch habe nun die Generalbafsschrift so beschrieben, wie sie am allgemeinsten gebräuchlich ist. Manche Musiker weichen aber in manchen Stüken von dieser Schreibart ab, so, dafs nicht selten ein und dasselbe Zeichen bei verschiedenen Schriftstellern verschiedene Dinge bedeutet, und eine und dieselbe Sache bei verschiedenen Schreibern durch verschiedene Zeichen angezeigt wird; durch welches alles die Ziffernschrift, wenn nicht vervollkommnet, doch verwirrter geworden ist.

Um indessen die Zifferbässe dieser Schriftsteller doch auch lesen zu können, wollen wir diese variantes lectiones nun ebenfalls kennen lernen.

Verschiedene Musiker sezen die chromatischen Zeichen, ♯, ♮, x, statt vor die Ziffer, nach derselben, und schreiben demnach 467[d], statt wie [c], 468[d] statt [c], 469[d] statt [c].

Andere finden es kürzer, die chromatischen Erhöhungen statt durch ♯ oder x, vielmehr dadurch anzudeuten, dafs sie die Ziffern ein- oder zweimal durchstreichen; und somit würde denn Zff. 467[e] ebendas bedeuten wie [b].

Wieder andere hingegen geben dem durch eine Ziffer gezogenen Striche die Bedeutung

eines Erniederungszeichens, z. B. Zff. 468[a] statt [b].

Noch andere sind auf die wunderliche Idee gerathen, jede Ziffer 5, welche gegen den Baſston eine kleine oder sogenannte verminderte Quinte bildet, mit einem ♭ zu versehen, und schreiben daher Zff. 469[e] so wie bei [f].

Dahingegen haben wieder andere für gut gefunden, zu Bezeichnung einer solchen kleinen Quinte den Bogen ⌒ zu gebrauchen, z. B. Zff. 470[a].

Eben diesen Bogen gebrauchen aber andere wieder, um ganz andere Dinge anzuzeigen, und zwar, entweder, daſs irgend ein Intervall des Akkordes, worüber der Bogen steht, ausgelassen werden solle, z. B. Zff. 470[b], oder daſs das Intervall, worüber er steht, ein durchgehender Ton, oder ein Vorhalt sei. Zff. 470[c], [d], oder daſs die also bezeichnete Stelle nur dreistimmig ausgeführt werden solle, Zff. 470[e].

Ferner findet man, statt des Diagonalstriches ⟋ zuweilen das Zeichen o,' oder ᴗ, auch ꭑ gebraucht, so daſs also, statt Zff. 495[a], so geschrieben wird, wie bei [b], [c] oder [d].

Manche gebrauchen auch statt der Punkte waagerechte Striche (–), und schreiben daher, statt Zff. 480[a], lieber so wie bei [b].

2.) *Einige Bemerkungen über den Werth der Generalbaſsschrift.*

§. 912.

Nachdem wir die Generalbaſsschrift vollständig kennen gelernt, ziehen wir leicht folgende Resultate.

Da diese Schrift nicht nur sehr Vieles unbestimmt läfst (S. 385), sondern auch Manches überhaupt gar nicht zu bezeichnen vermag (§ 900 S. 377), so ist sie an sich selbst eine mangelhafte Zeichensprache, ein überall nur unvollkommenes, in manchen Fällen sogar ganz untaugliches Mittel, die zur Bafsstimme ertönen sollenden Oberstimmen anzudeuten.

Eben darum ist es denn auch natürlicherweise weit schwerer, einen Generalbafs mehrstimmig auf einem Instrumente zu spielen, als wenn die Oberstimmen in Noten über dem Bafs ausgeschrieben wären; und die Generalbafsschrift ist also auch zum wirklichen Vortrage weit weniger bequem und brauchbar, weniger zwekmäfsig und zuverlässig, als die gewöhnliche Notenschrift, mittels welcher man dem Spieler alles so hinschreiben kann, wie er es spielen soll, ohne dafs er, wie beim Abspielen eines Zifferbasses, nöthig hätte, eine Menge Dinge theils zu errathen, theils aus sich selber den Gesezen des reinen Sazes gemäfs einzurichten, sondern sich darauf beschränken kann, blos das zu spielen, was, und so wie es dasteht.

Vorzüglich zwekwidrig ist aber der Gebrauch, den man nicht selten von der Generalbafsschrift macht, indem man zu einem vollständig besezten Musikstüke, zugleich auch eine Generalbafsstimme abspielen läfst, so dafs, neben dem, vom Tonsezer gegebenen, dem Generalbafsspieler aber nicht vorliegenden Stimmengewebe, dieser auch eines von seiner Erfindung dazu abspielt, welches, je nachdem es der Himmel fügen mag, zwekmäfsig

oder nicht, zu den vom Tonsezer gesezten Stimmen pafst — oder auch nicht. Die Zwekwidrigkeit und Verkehrtheit dieses, freilich als Zunftgebrauch, einer gar hohen Veneration geniefsenden Misbrauches, habe ich mit einiger Ausführlichkeit beleuchtet in m. Abhandlung „Ueber das sogenannte Generalbafsspielen" u. s. w. Leipzg. Mus. Ztg. 1813 Seite 105.

Ferner ergiebt sich aus dem Umstande, dafs die Generalbafsschrift im Wesentlichen nichts Anderes, als eine Abbreviaturschrift ist, deren Zeichen überall nichts anderes vorstellen, als eben Noten, nur unvollkommener, dafs sie aber über den inneren harmonischen Sinn und Zusammenhang der vorgestellten Töne eben so wenig Aufschlufs geben, als wenn die Töne in gewöhnlichen Noten ausgesezt wären, (§. 899, S. 381 unten, S. 387), — ergibt sich, sag ich, wie unverständig es ist, auf diese Generalbafsziffern, deren Gebrauch vollständige Kenntnis und Fertigkeit im reinen Saze voraussezt, die Lehre vom reinen Saze gründen zu wollen; grade als wollte z. B. ein Schulmann die lateinische Sprachlehre auf die Lehre von den Abbreviaturen der lateinischen Wörter und Phrasen bauen.

Fast noch unverständiger ist es, dafs man sogenannte Generalbafsschulen geschrieben hat, die da **nur** lehren sollen, einen Zifferbafs kunstgemäfs abzuspielen, ohne grade der Theorie des reinen Sazes mächtig zu sein; ein Kunststükchen, welches mir grade so vorkommt, als wenn man einen Schüler **nur** abrichten wollte, ein in lauter Abbreviaturen geschriebenes Buch zu lesen, ohne die Sprache zu verstehen, in welcher es geschrieben ist.

Digitized by Google

Nach diesen Bemerkungen wird es nun wol deutlich sein, warum und in welchem Sinne ich solche Anleitungen schon einigemal leidige Generalbaſsschulen genannt. Ein solch an sich selber miſsverstandenes Unternehmen kann und wird, und hätt es Apoll selber geschrieben, nie etwas Anderes sein und werden können, als ein ärmlich zusammengestoppeltes, ohne wirklichen inneren Zusammenhang willkürlich zusammengekleistertes Aggregat von Hausmittelchen, Rezepten und Vorschriften, wie, in diesem oder jenem Falle, ein Ton, welcher eben der 2te, 3te, 4te, vom Baſston an gezählt ist, behandelt werden müsse, wie in diesem oder jenem Sekundquartsextakkord u. s. w., die Terz, die Quarte, die None, die Sekunde, u. s. w., oder der Baſston selber, sich auflösen solle u. s. w., welche Vorschriften dann aber auch freilich wieder bald zutreffen, bald aber auch wieder nicht, wie wir im Verlauf unserer Forschungen schon oft und übergenug gesehen haben.

Wirklichen Werth hat hingegen die Generalbaſsschrift zu manchem anderen Gebrauche.

Fürs Erste z. B. um einen musikalischen Saz in der Geschwindigkeit flüchtig zu skizziren, welches oft durch Ziffern kürzer geschehen kann, als durch gewöhnliche Noten. Ja, zu solchem Zweke kann man zuweilen eine Reihe von Zusammenklängen sogar ganz ohne Noten aufzeichnen, indem man statt der Baſsnoten, Buchstaben sezt. So können z. B. die Zusammenklänge von Zff. 137[a] und [c] auch wol folgendermasen skizzirt werden.

137[a])
♯ ♯6 ♯
5
E | F | E |

137[c])
♯ 6 ♯6 -6 7
4 5 4 ♯
E | E F | E |

Eine andere Art von Nuzen, um dessenwillen wir überhaupt der Generalbaſsschrift in unserer Theorie Erwähnung gethan, besteht darin, daſs sie sehr geeignet ist, zum Zwek unserer kontrapunktischen Uebungen gebraucht zu werden, wie im nachstehenden Abschnitte geschieht.

3.) *Anwendung der Generalbaſsschrift auf unsere kontrapunktischen Uebungen. Zu einer oder mehreren gegebenen Stimmen eine oder mehrere andere zu sezen, wenn die gegebene Baſsstimme generalbaſsmäſsig signirt ist.*

§. 913.

Die Brauchbarkeit dieser Zifferschrift, zum Behuf unserer kontrapunktischen Uebungen, beruht auf dem Umstande, daſs ihre Chiffern überall nur andeuten, welche Töne in den übrigen Stimmen vorkommen; also überall nur Noten, nicht aber zunächst die dabei statt findenden Grundharmonieen, und daſs dabei die ganze Anordnung und Führung der übrigen Stimmen der Selbstthätigkeit des Lesers überlassen bleibt.

Wir nehmen deshalb ein mit Generalbaſssignaturen versehenes Exempel vor, etwa Zff. 155, 429ᵃ, oder 471ᵃ, werfen daraus eine Stimme weg, um sie dann nach Anleitung der Signaturen wieder zu ergänzen. Bald werfen wir mehrere, und endlich auch alle Oberstimmen weg, so daſs uns nur die bezifferte Baſsstimme ganz allein übrig bleibt, aus welcher wir dann bald einen zwei-, bald drei-, vier-, oder mehrstimmigen Saz bilden.

Mehrere Beispiele zu ähnlichen Uebungen anzuführen, umgehe ich, indem jede General-

bafsstimme, welcher Jeder sich leicht verschaffen kann, als Aufgabe dieser Art benuzt werden kann. Vorzüglich empfehlenswerth sind aber zu diesem Gebrauche solche Partituren guter Tonsezer, deren Bafsstimme generalbafsmäfsig signirt ist, weil man, nachdem man einen solchen Zifferbafs in Stimmen ausgeführt hat, diese Ausführung hernach mit der Stimmenführung in der Partitur vergleichen kann, welche leztere dann gewissermasen als belehrende Correction des Uebungsexempels dient. Zu ähnlichem Gebrauche können die in Türks Anleitung zum Generalbafsspielen gegebenen Uebungsexempel dienen.

Bald wird man es auch dahin bringen, eine signirte Bafsstimme vor sich aufs Clavier zu legen, und vom Blatte weg, zwei-, drei- oder mehrstimmig zu spielen, oder, wie man es nennt: Generalbafs zu spielen.

Am Ende kann man es denn auch wol versuchen, die bezifferte Stimme, allenfalls um eine oder zwei Oktaven höher versezt, zur Mittel-, oder Oberstimme zu machen, so dafs die durch die Signaturen angezeigten Töne den übrigen, bald höheren, bald tieferen Stimmen in den Mund gelegt werden, z. B. Zff. 429[b].

D.) Eine oder mehrere Stimmen zu einer oder mehreren gegebenen zu sezen, wenn die zu wählenden Harmonieen gar nicht eigens angedeutet sind.

§. 914.

Endlich wollen wir die kontrapunktischen Uebungen, bei welchen uns überall die zu sezenden Zusammenklänge bis jezt auf eine oder die andere Art angedeutet gewesen, nun auch ganz ohne irgend eine Andeutung dieser Art versuchen. Wir nehmen z. B. aus Zff. 9,

woselbst die Harmonieen nirgend besonders angezeichnet sind, eine oder mehrere Stimmen heraus, um sie dann ohne solche Hilfe wieder zu ergänzen. Ebendies können wir an mehreren anderen Beispielen üben, z. B. an Zff. 7, 8, 12, — auch an Zff. 27[a] mit der Aufgabe, die eine der beiden gegebenen Stimmen so zu ändern, dafs die Oktavenparallelen vermieden werden, u. s. w.

Auf diese Art bringen wir es dahin, zu einer Einzigen, mit keiner besonderen Andeutung der zu wählenden Harmonieen versehenen Stimme eine oder mehrere andere zu sezen, und diese Art von Uebung ist nun die, mit welcher (wie wir oben S. 365 §. 894 bemerkten), unsere Tonsazlehrer ihrer kontrapunktischen Uebungen, so wie überhaupt ihre Uebungen im reinen Saze, anfangen und enden, bei welcher aber wir eben so wenig stehen bleiben wollen, als wir gleich damit anfangen mogten.

Es versteht sich von selbst, dafs bei Uebungen dieser Art der Uebende die zur gegebenen Stimme, (zum cantus firmus) passenden Harmonieen und Harmonieenfolgen selber wählen und aufsuchen mufs.

Dabei wird man natürlicherweise anfangs solche Harmonieen wählen, auf welche der Cantus Firmus zunächst hindeutet. Nachgerade kann man aber auch das Gegentheil thun, und z. B. den cantus firmus Zff. 133[a] bald so kontrapunktiren, wie bei [b], bald so wie bei [c], [d], [e], oder [f].

Ja, man mag auch sogar versuchen, einen ganzen cantus firmus in einer ganz anderen Tonart zu sezen, als auf welche er hindeutet, z. B. den sehr bestimmt auf G-dur hindeutenden Gesang Zff. 496[a] ganz so, wie er hier steht,

Digitized by Google

in ein Tonstük aus C-dur zu verweben, etwa so, wie bei [b], [c] angedeutet ist; eine Aufgabe, welche ich in meinen vierstimmigen Gesängen Op. 16 zu lösen versucht.

Ueberhaupt können als Uebungsexempel zum Kontrapunktiren eines Cantus Firmus, die Beispiele in Kochs Anleitung zur Composition. 1. Band, dienen, so wie auch die in dessen Handbuch der Harmonie.

II.) *Eine gegebene Harmonieenfolge in Stimmen auszusezen.*

§. 915.

Wir hatten bisher überall entweder mehrere, oder wenigstens Eine gegebene Stimme, zu welcher wir andere sezten. Versuchen wir es nun auch, eine allein gegebene Reihe von Harmonieen in Stimmen auszusezen. Wir schreiben uns zu dem Ende z. B. die unter Zff. 438 stehende Harmoniebezeichnung allein ab, fügen höchstens, um anzuzeigen, wie lange jede derselben dauern soll, Notengestalten bei, wie bei 441½, und versuchen dann, nach solcher gegebenen Harmonie einen musikalischen Saz von 1, 2, 3, 4, oder mehr Stimmen, bald allein aus harmonischen Tönen, bald mitunter auch aus harmoniefremden Tönen bestehend, zu bilden.

III.) *Einen musikalischen Saz, ohne irgend etwas Gegebenes, ganz zu erfinden.*

§. 916.

Die Vorübungen zu dieser Aufgabe sind durch das Bisherige ziemlich erschöpft, und wir werden uns nunmehr mit ziemlicher Sicherheit

daran wagen können, irgend einen musikalischen Saz ganz aus uns selber zu erfinden, zu komponiren.

Wollen wir auch hierin noch einige Stufenfolge beobachten, so kann dies ungefähr auf folgende Art geschehen: Wir erfinden zuerst blos Eine Stimme oder Melodie, und sezen dann zu dieser selbsterfundenen Stimme mehrere andere, in der Art, wie im § 914 bemerkt. Auf diese Art erhalten wir einen musikalischen Saz, an welchem alles von unserer eigenen Erfindung ist.

Ein andermal erfinden wir blos eine Reihe von Harmoniefolgen, und führen diese selbsterfundene Harmonieenreihe nach Anleitung des § 915 in Stimmen aus. Wir haben dann ebenfalls den ganzen Saz nach und nach selbst erfunden.

Auf diese Art werden wir am Ende bald von selbst dahin kommen, die so eben gesondert behandelten Verrichtungen zu gleicher Zeit zu leisten, und somit einen grammatikalisch richtigen, einen reinen musikalischen Saz, in Einem Zuge zu erfinden, und entweder aufs Papier niederzuschreiben, oder auf dem Instrumente zu spielen.

Diese Aufgabe war der bisherige Zwek dieser Theorie. Was darüber ist, die Lehre vom künstlicheren Saze, vom sogenannten doppelten Kontrapunkt, von Nachahmungen, Canon, Fugen, gleichsam Syntaxis ornata, ist der Lehre vom blos reinen Saze, der Grammatik der Tonsezkunst fremd.

zu

Gottfried Weber's

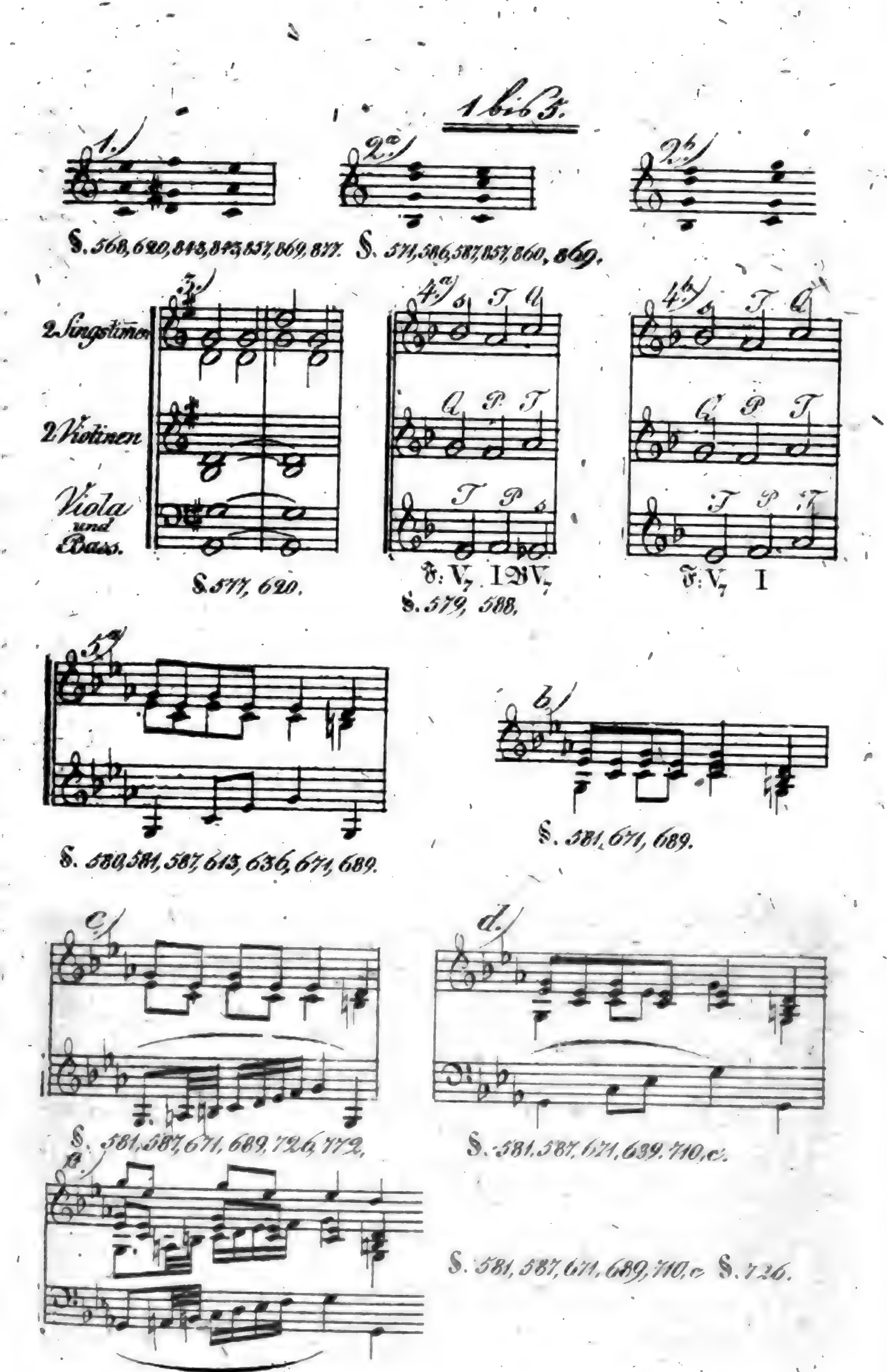
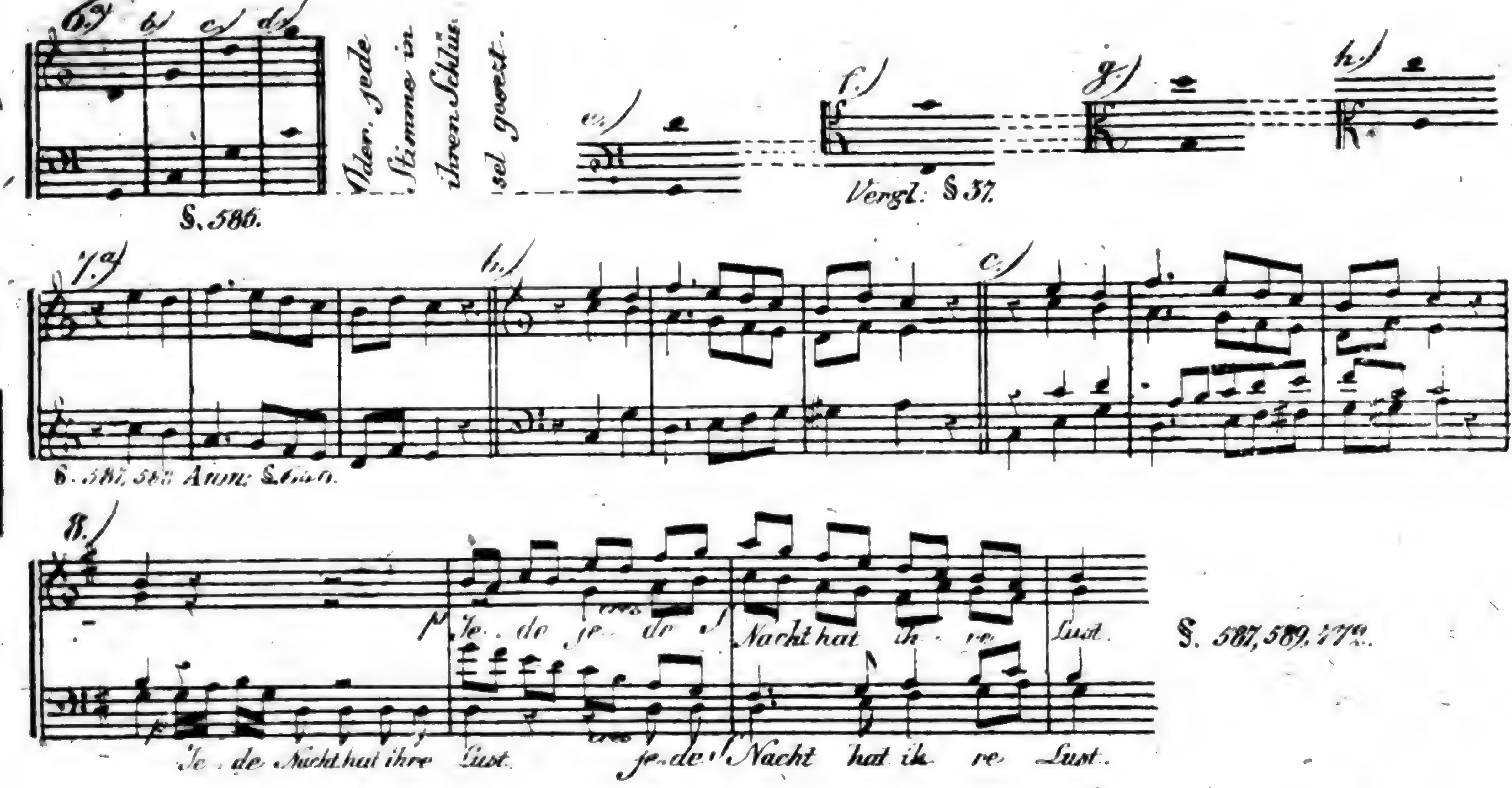
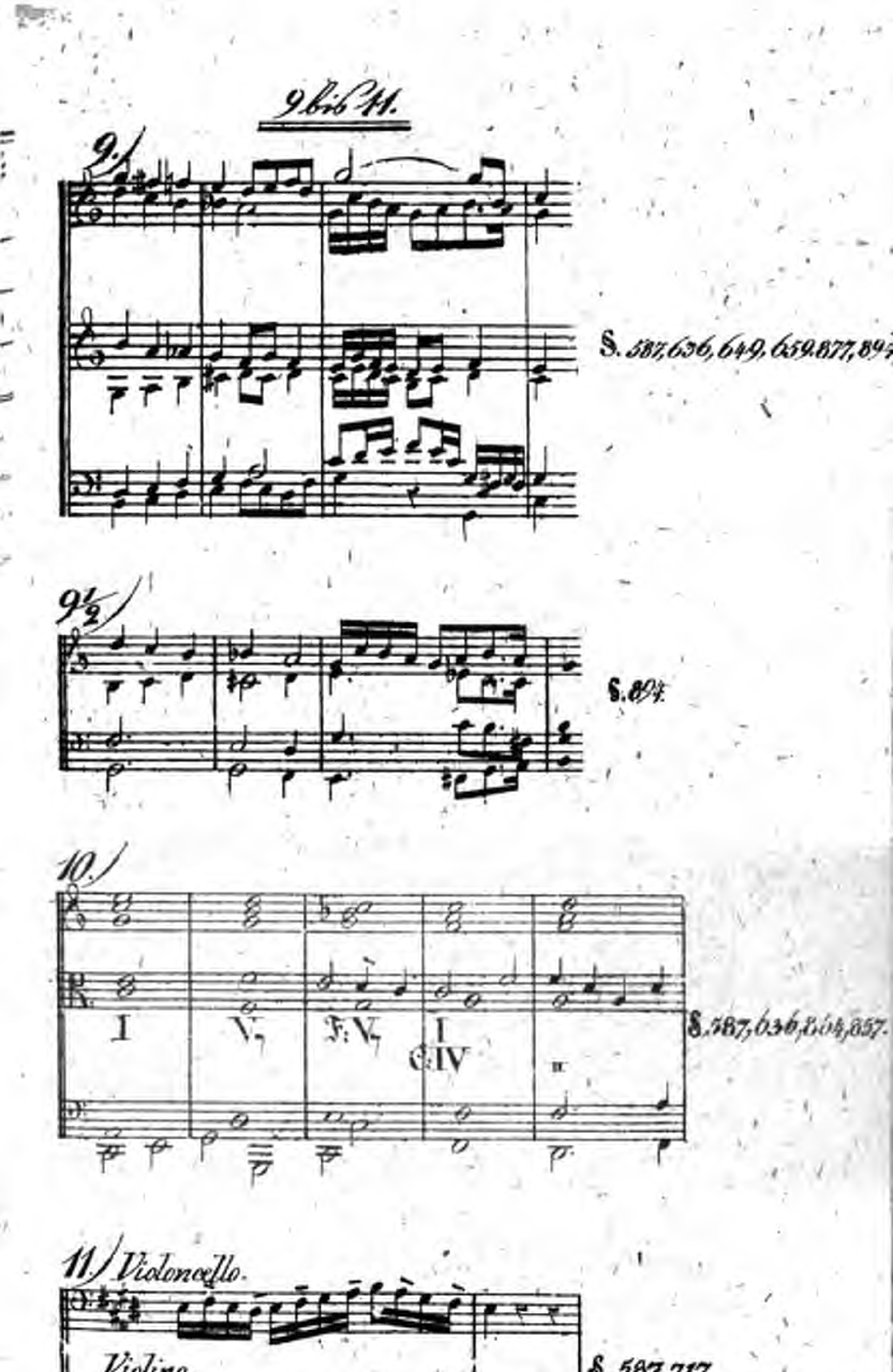
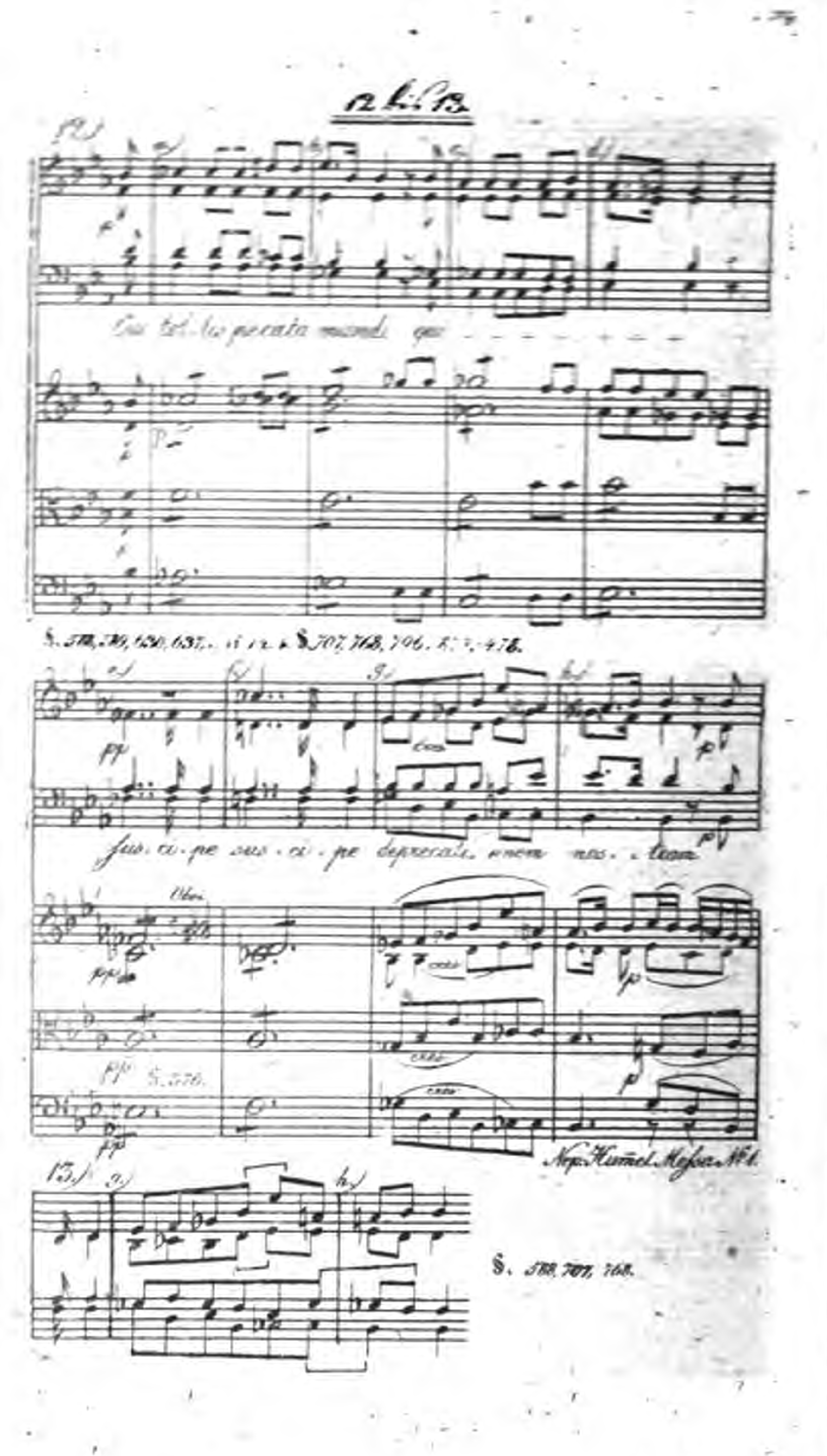
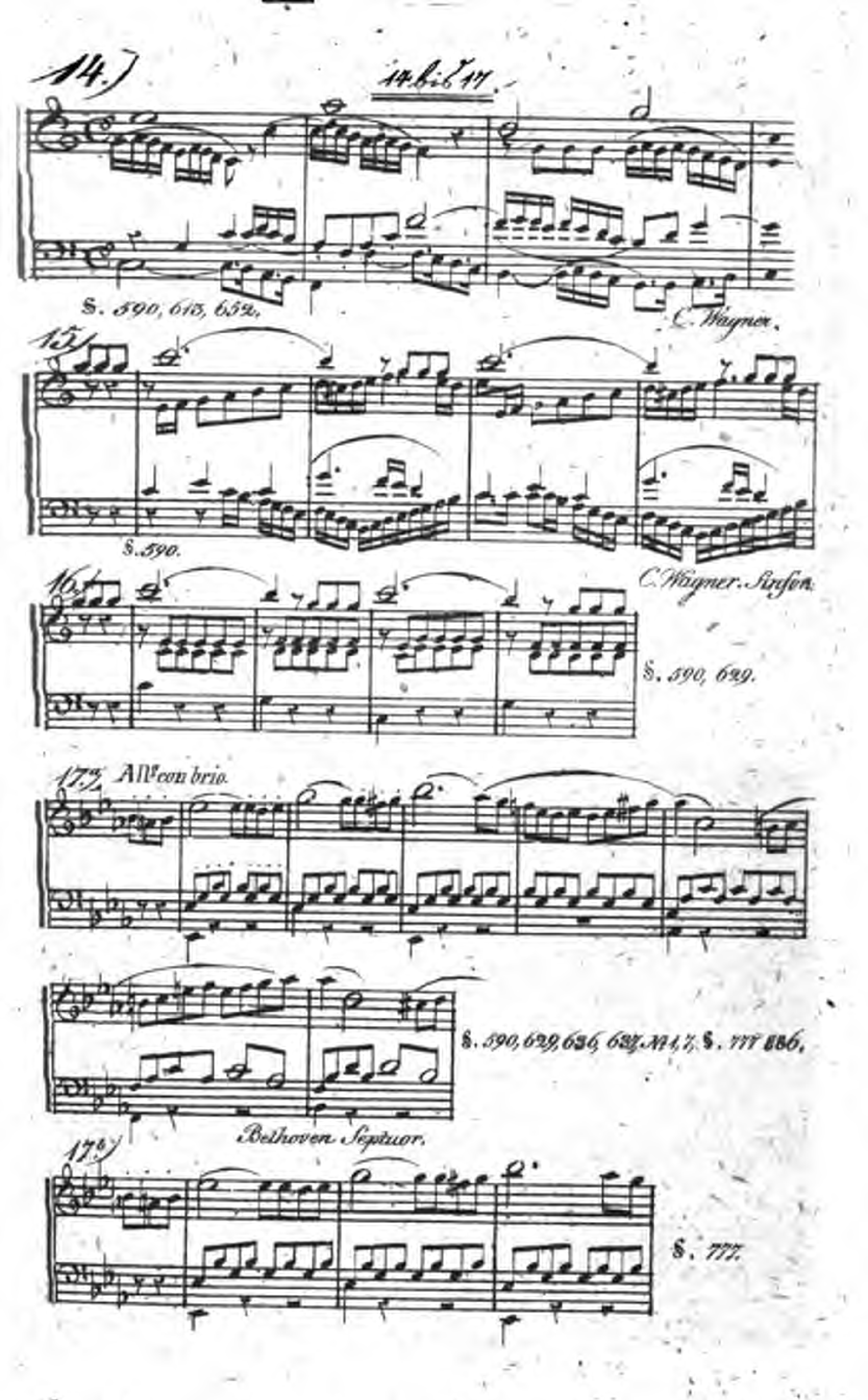
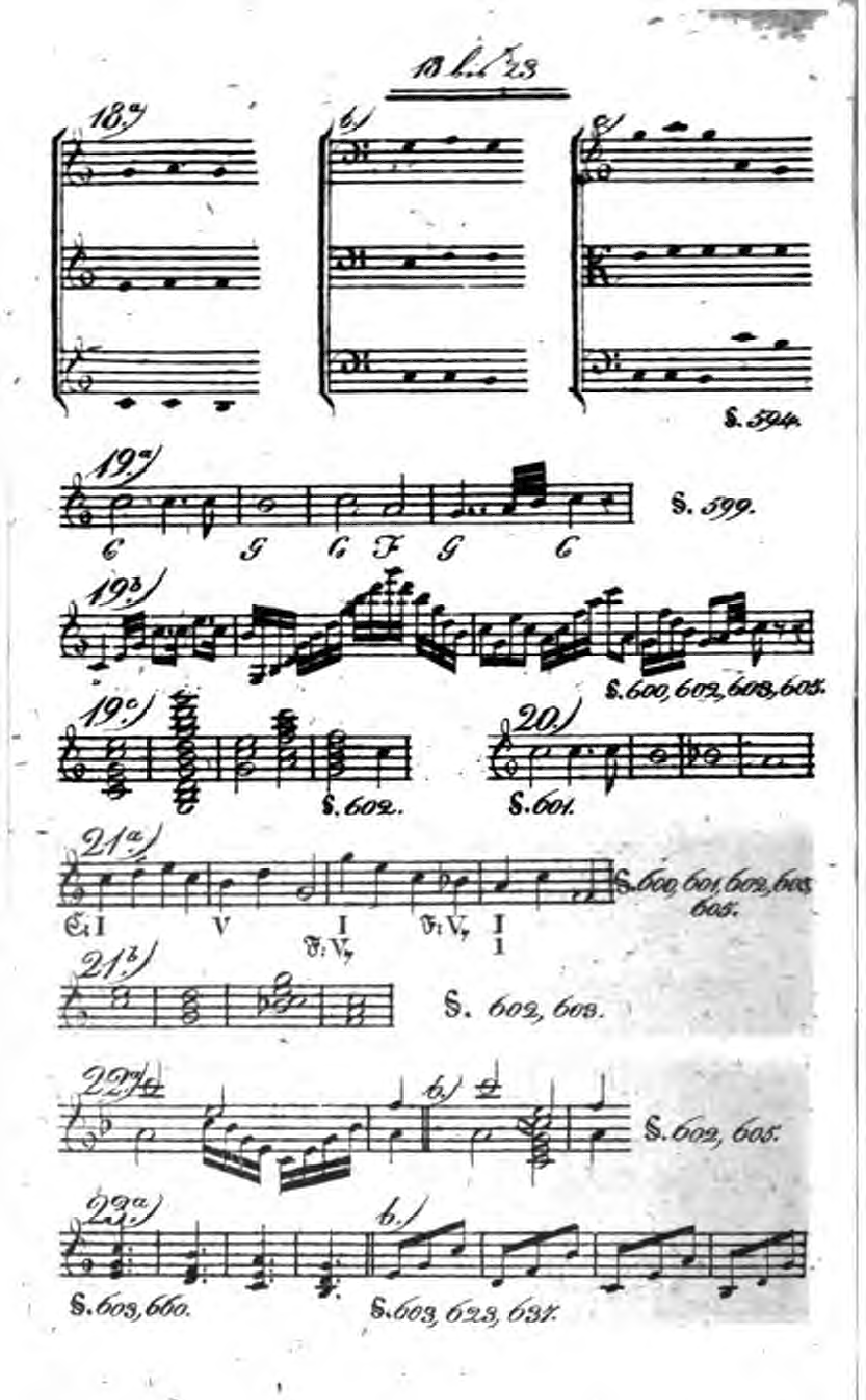
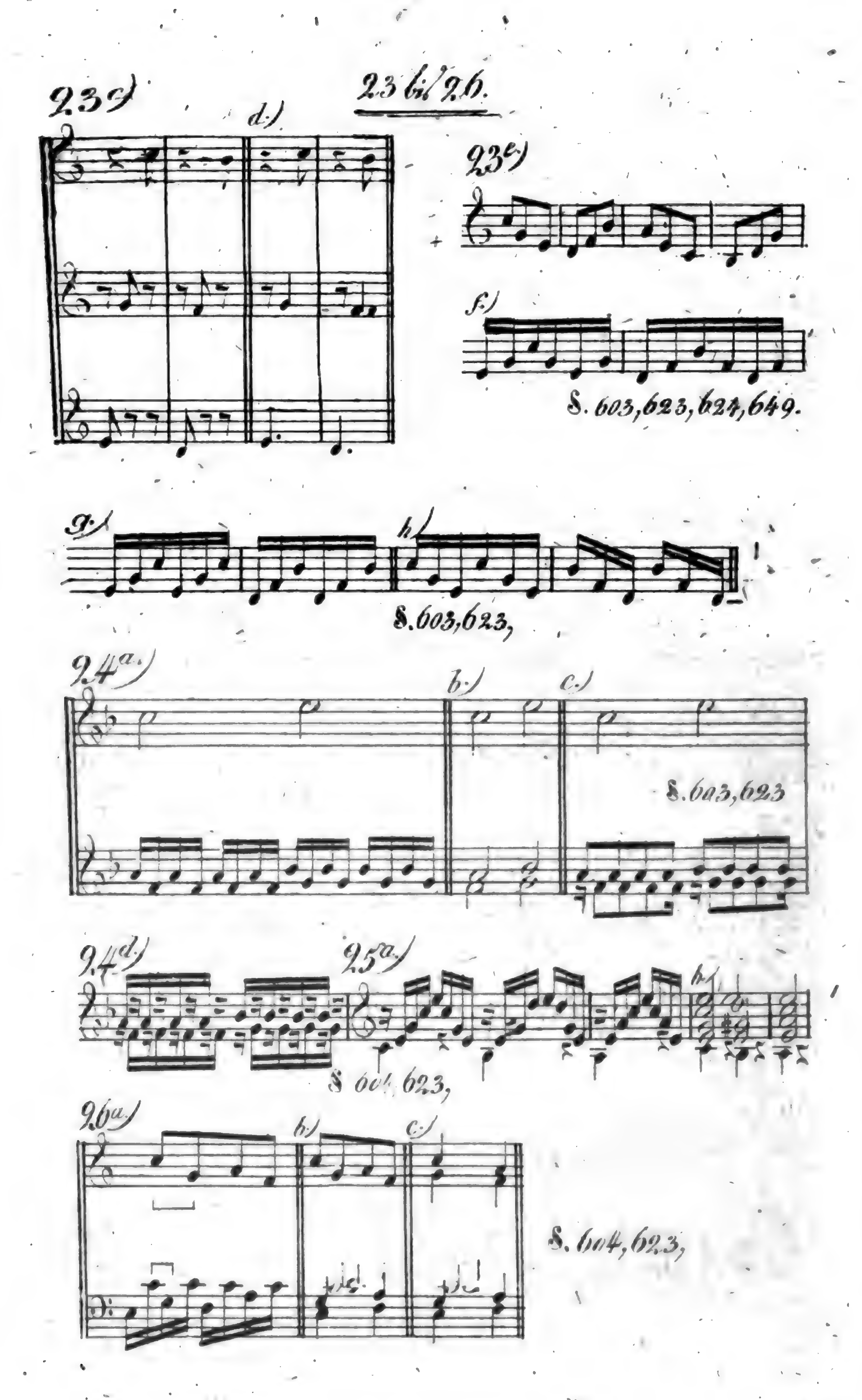
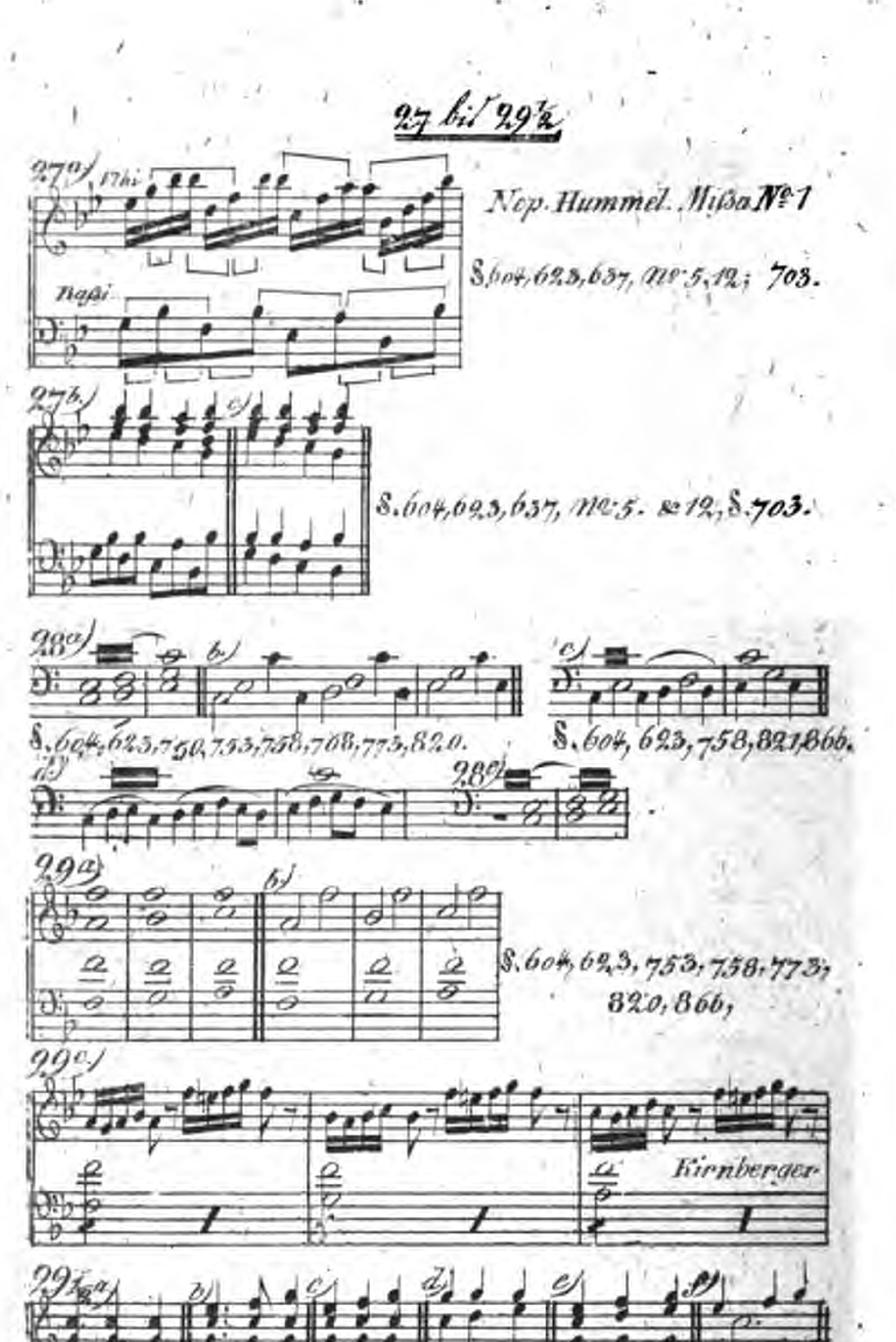
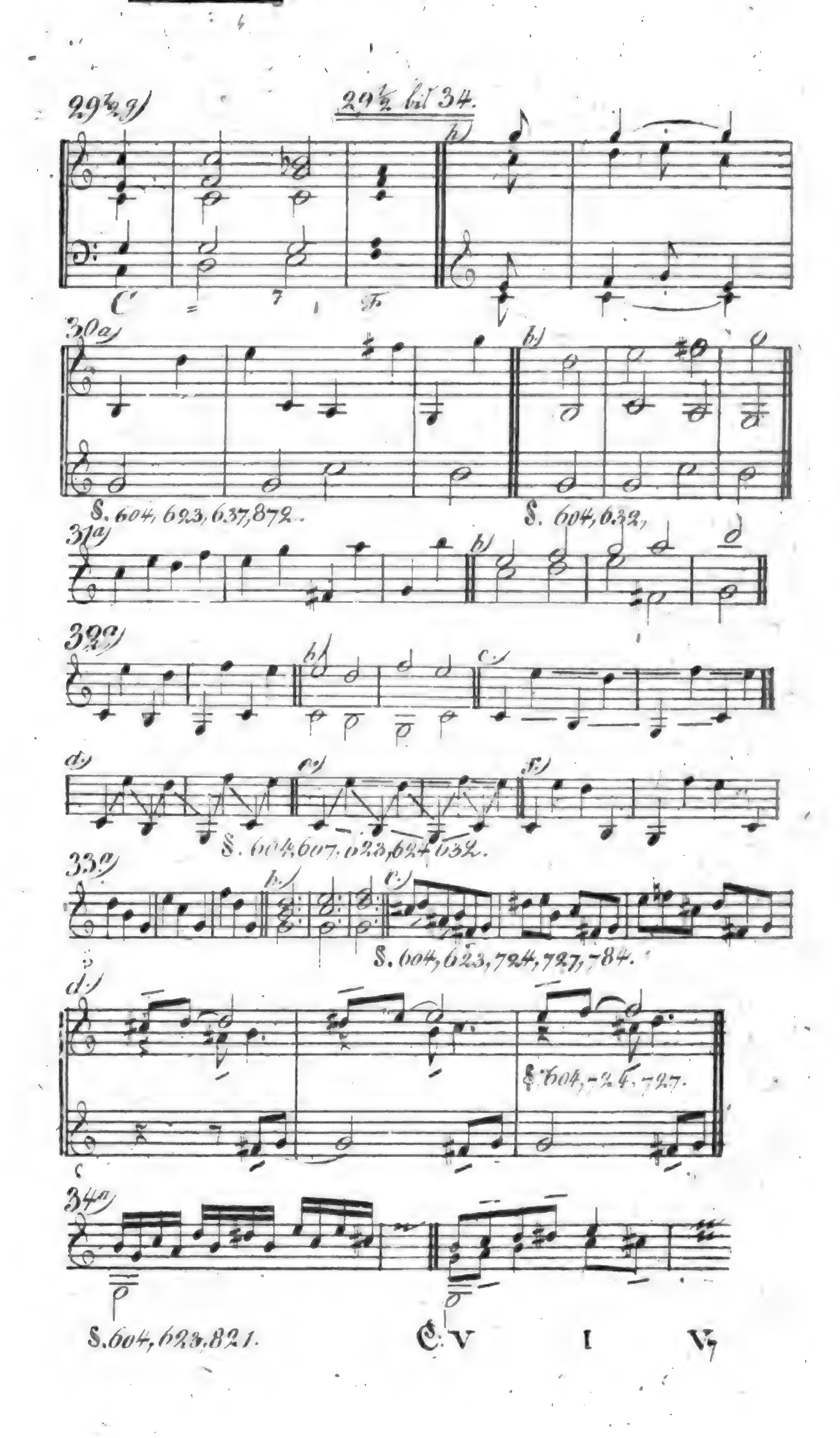
Theorie der Tonsezkunst.

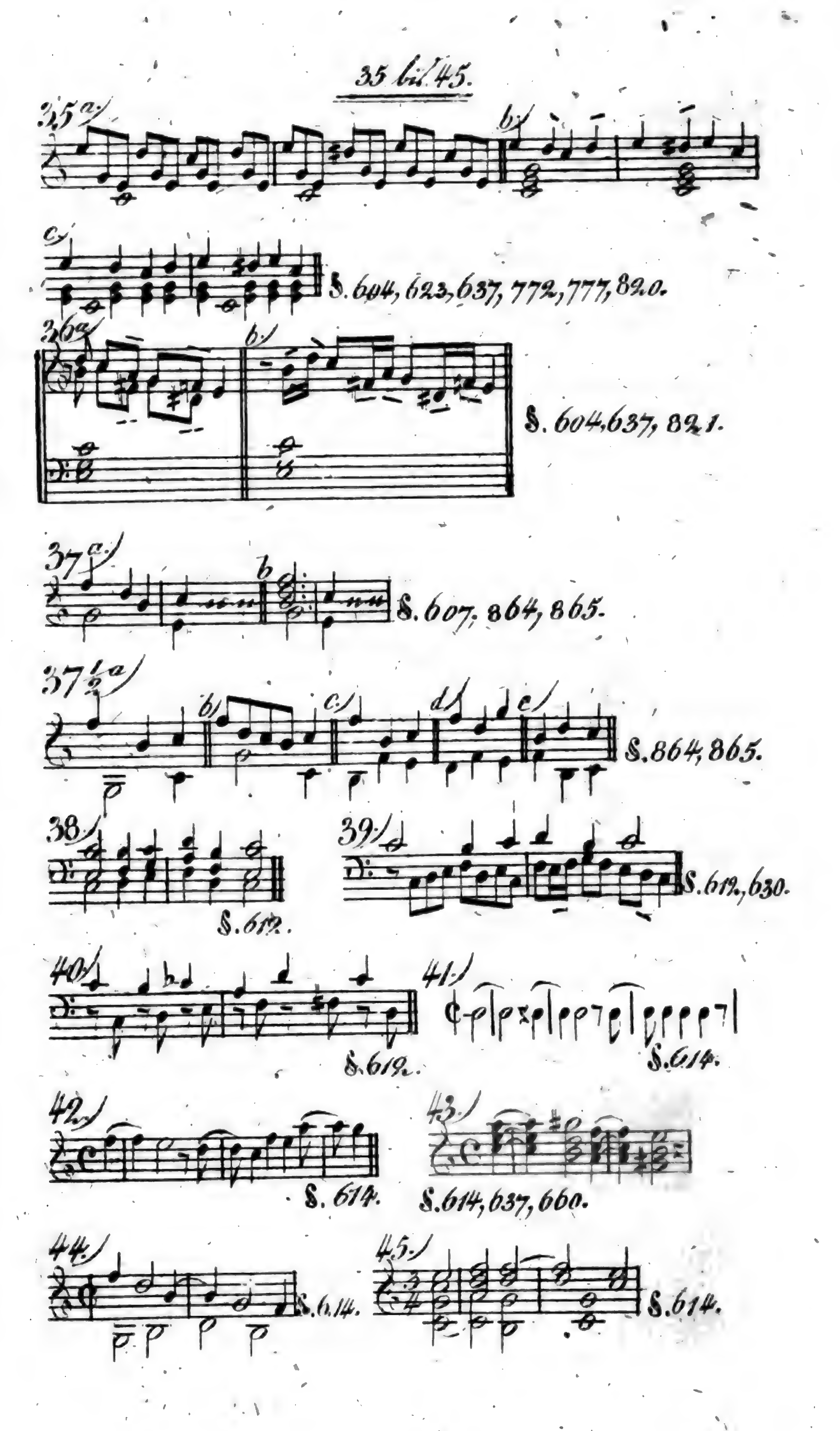
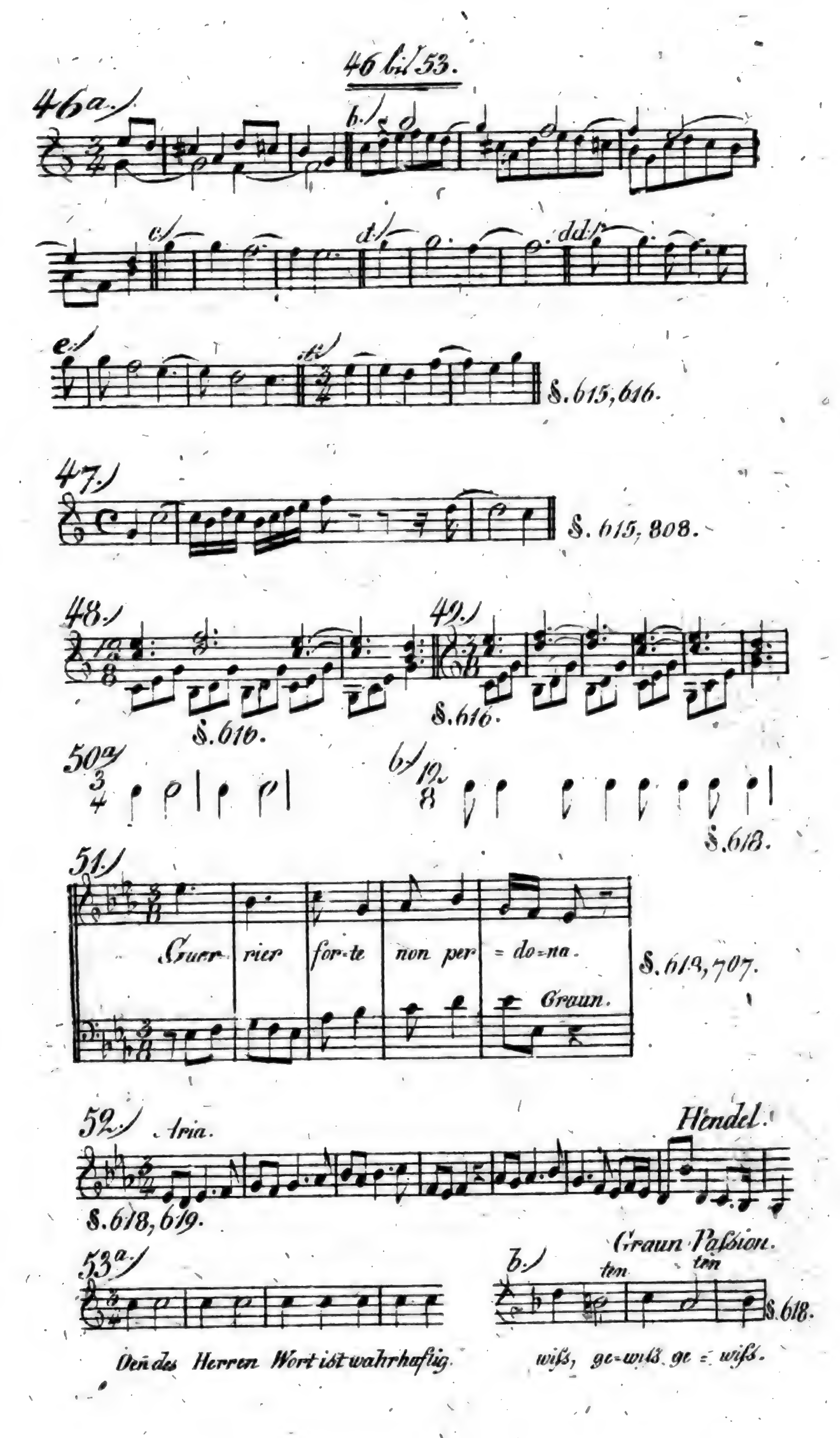
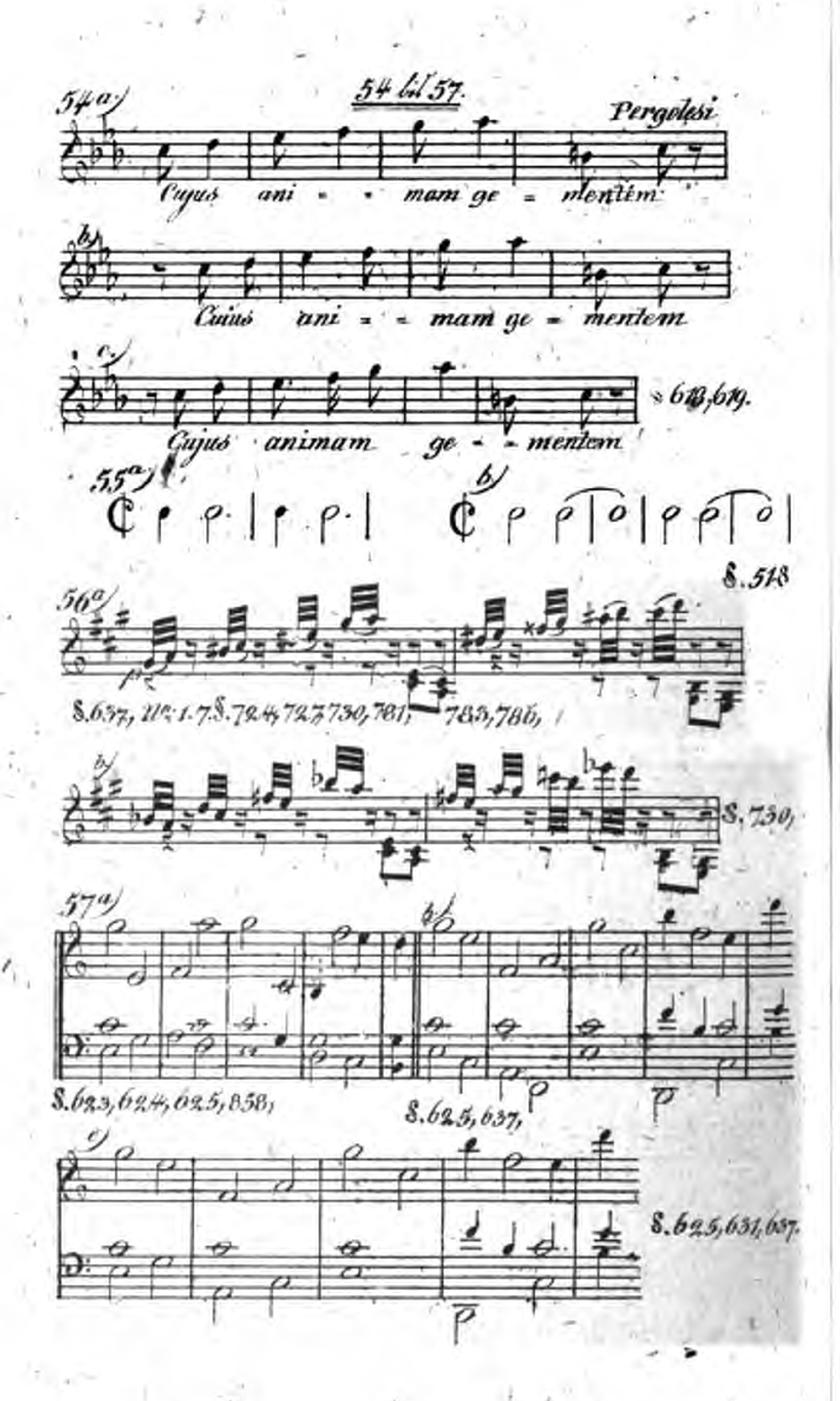
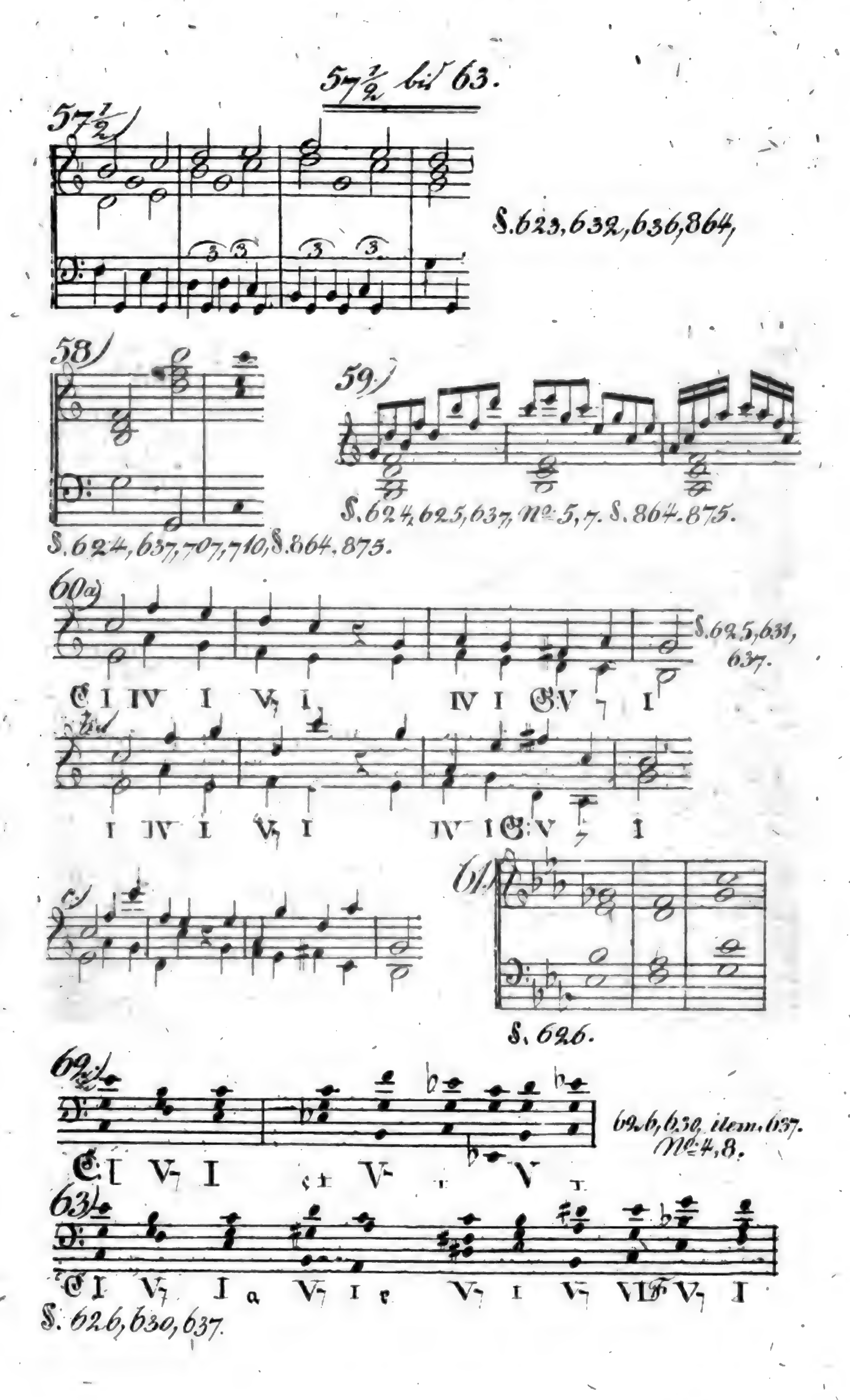
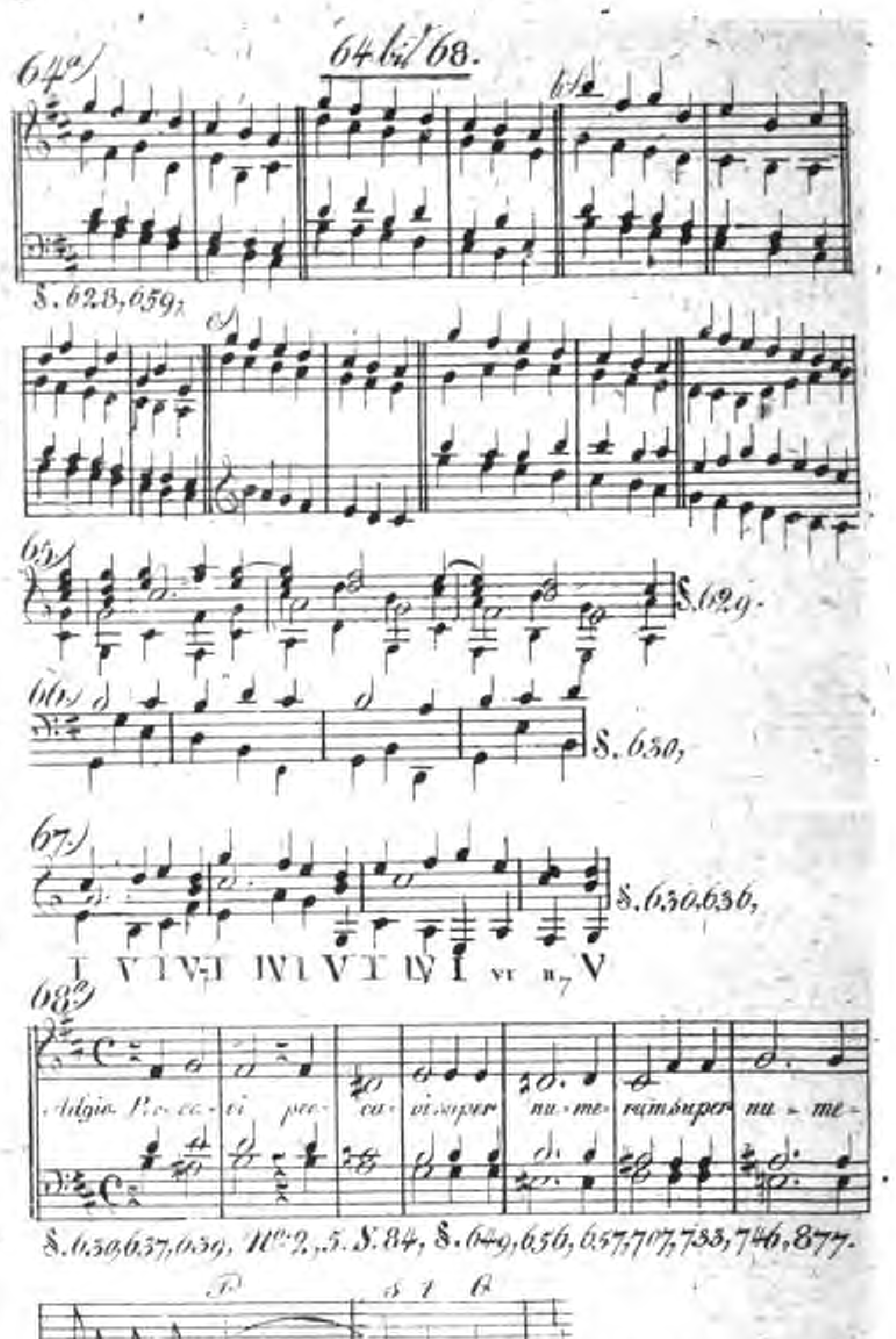
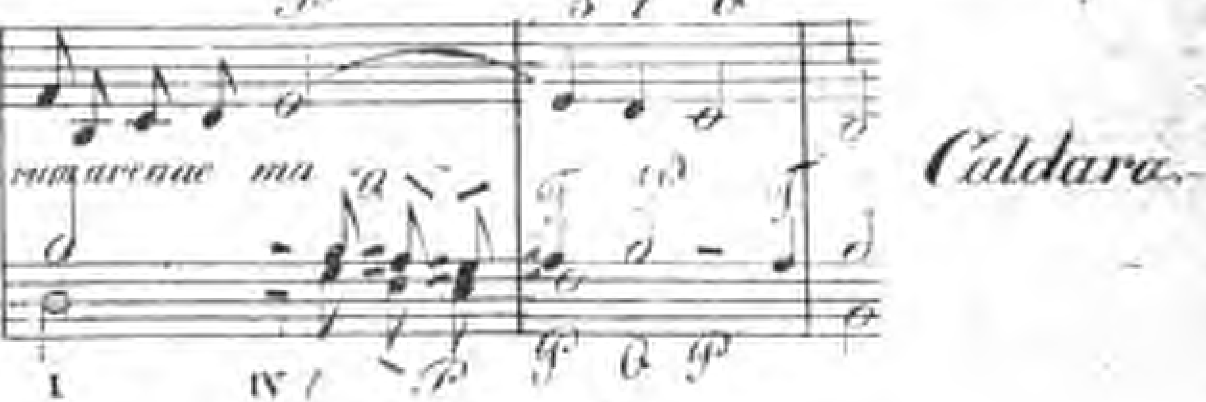
Mainz bey B. Schott Söhnen.

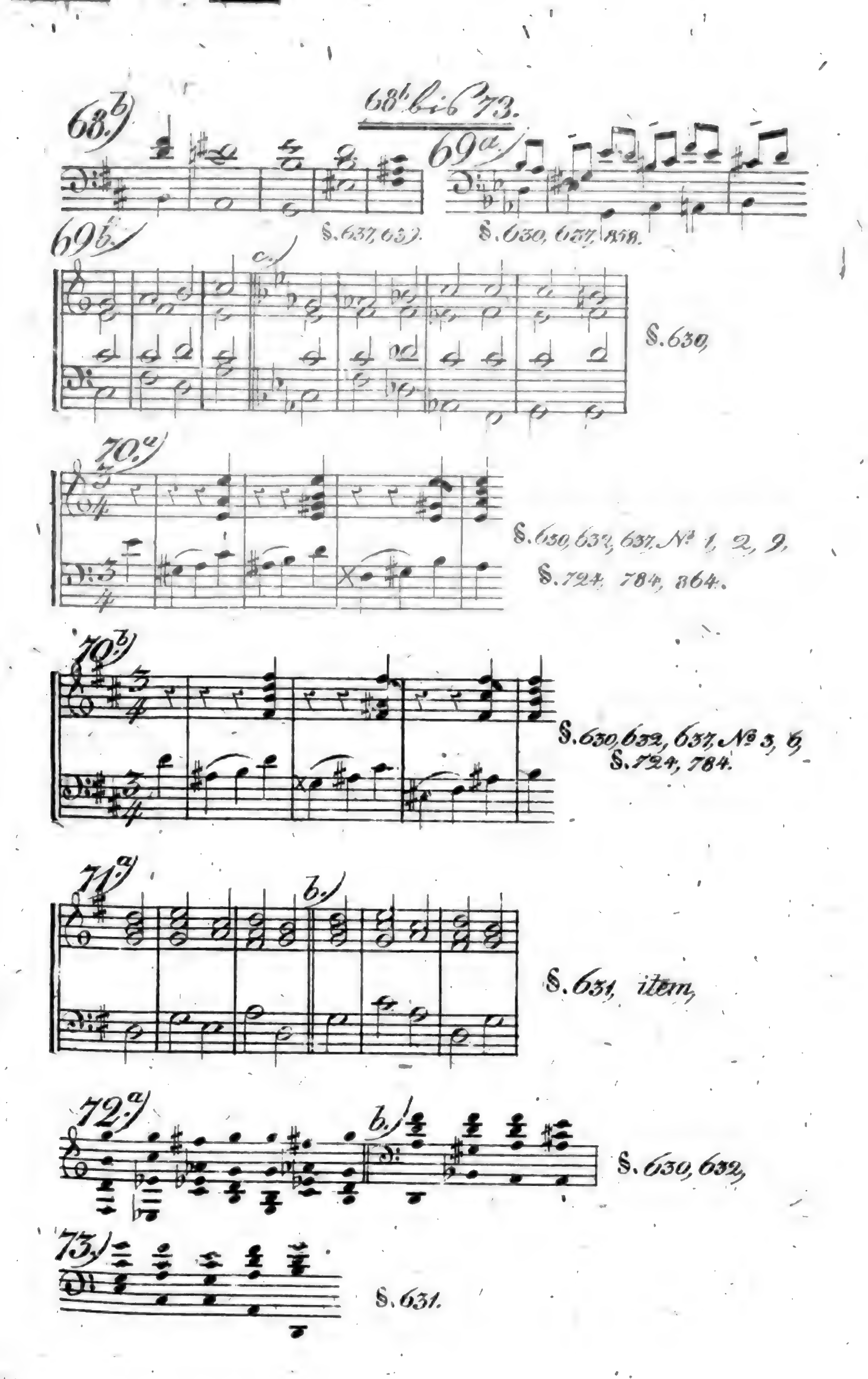
1821

Bemerkung

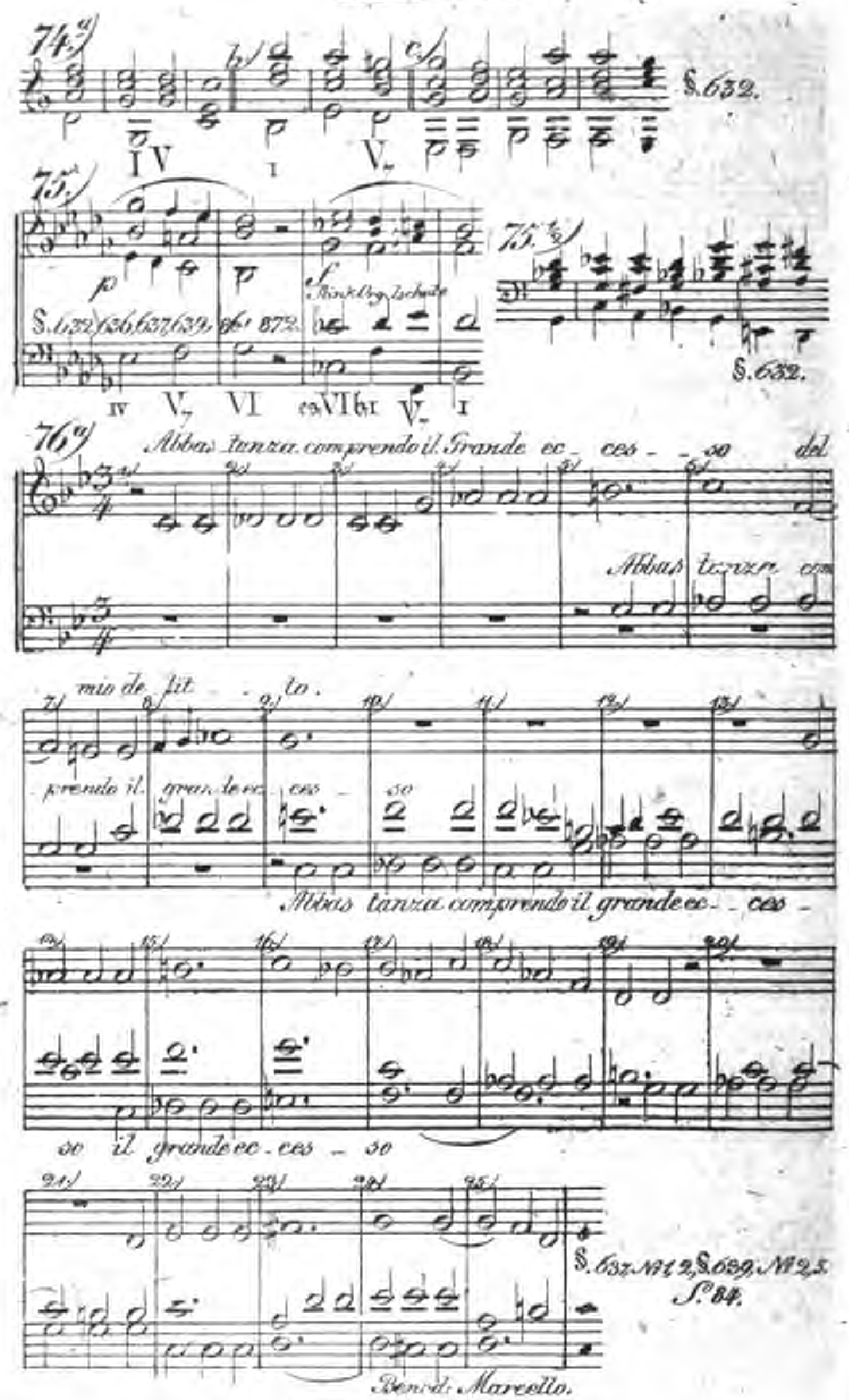
In dem gegenwärtigen Notenhefte ist, wie auch schon im 2ten Einübungshefte, und die herumschweifenden Töne durch auf- oder abwärts gerichtete Linie oder Bogen Striche bezeichnet. In Anführung der harmonisch geltenden Töne aber ist eine andere Bezeichnungsart gewählt. Statt daß nämlich im 2ten Hefte z. B. auf Notenblatt A, die Grundnote einer Grundharmonie durch eine darübergesetzte Ziffer 1, die eigentliche Terz durch eine 3, die Quinte durch 5, u. d. Septime durch 7 angezeigt werden, ist in diesem Notenhefte die Grundnote oder Prime durch den Buchstaben P, die eigentliche Terz aber durch den Buchstaben T, oder t, die eigentliche Quinte durch Q, oder q, die Septime durch S oder s, bezeichnet, und zwar die große Terz durch ein großes T, die kleine aber durch ein kleines t, die große Quinte durch Q, die kleine durch q, ingleichen durch S oder s die große oder kleine Septime. Zuweilen ist auch die große oder kleine None durch N, oder n angedeutet; z. B. in Ziff 4. Ziff 86, u. a. m.

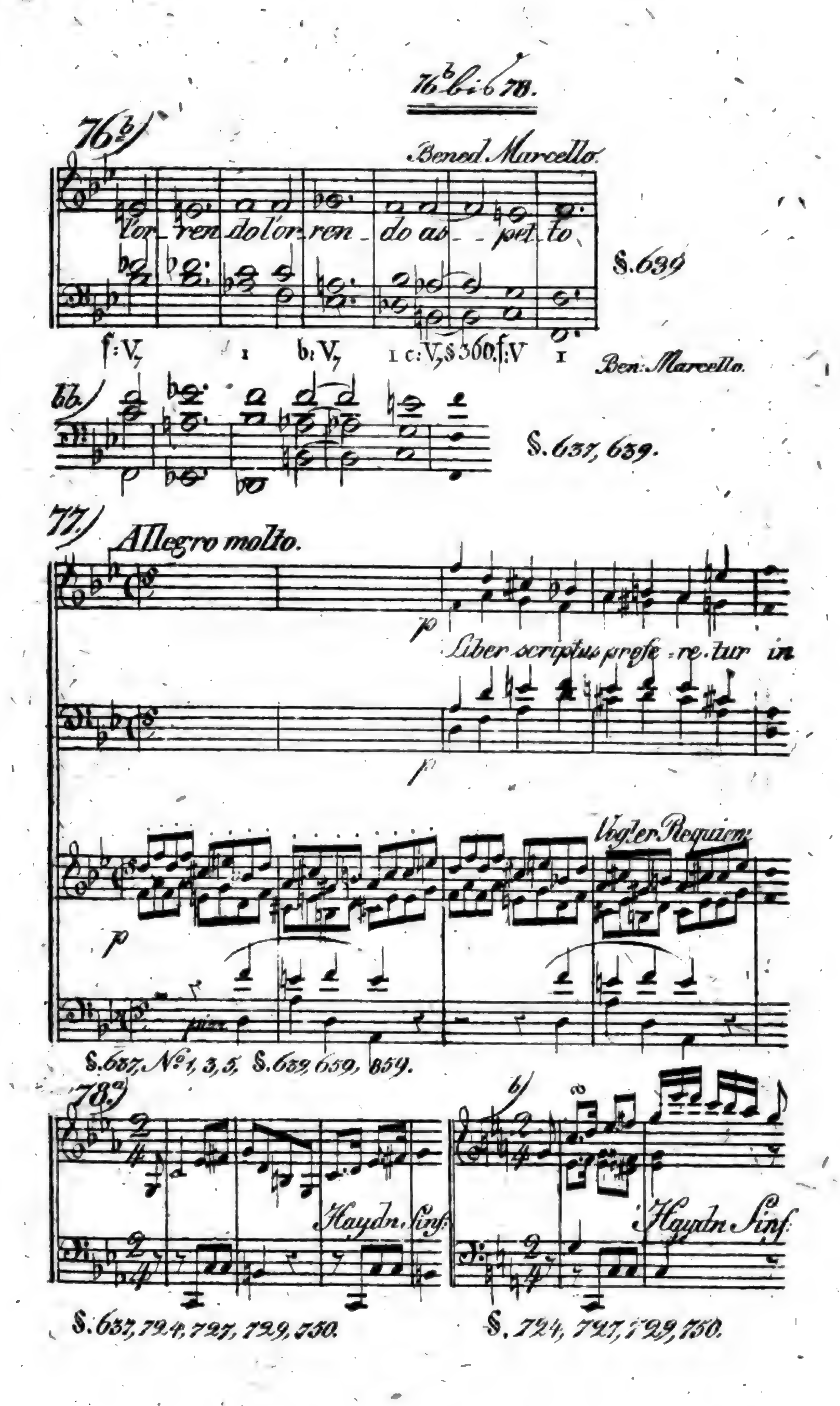
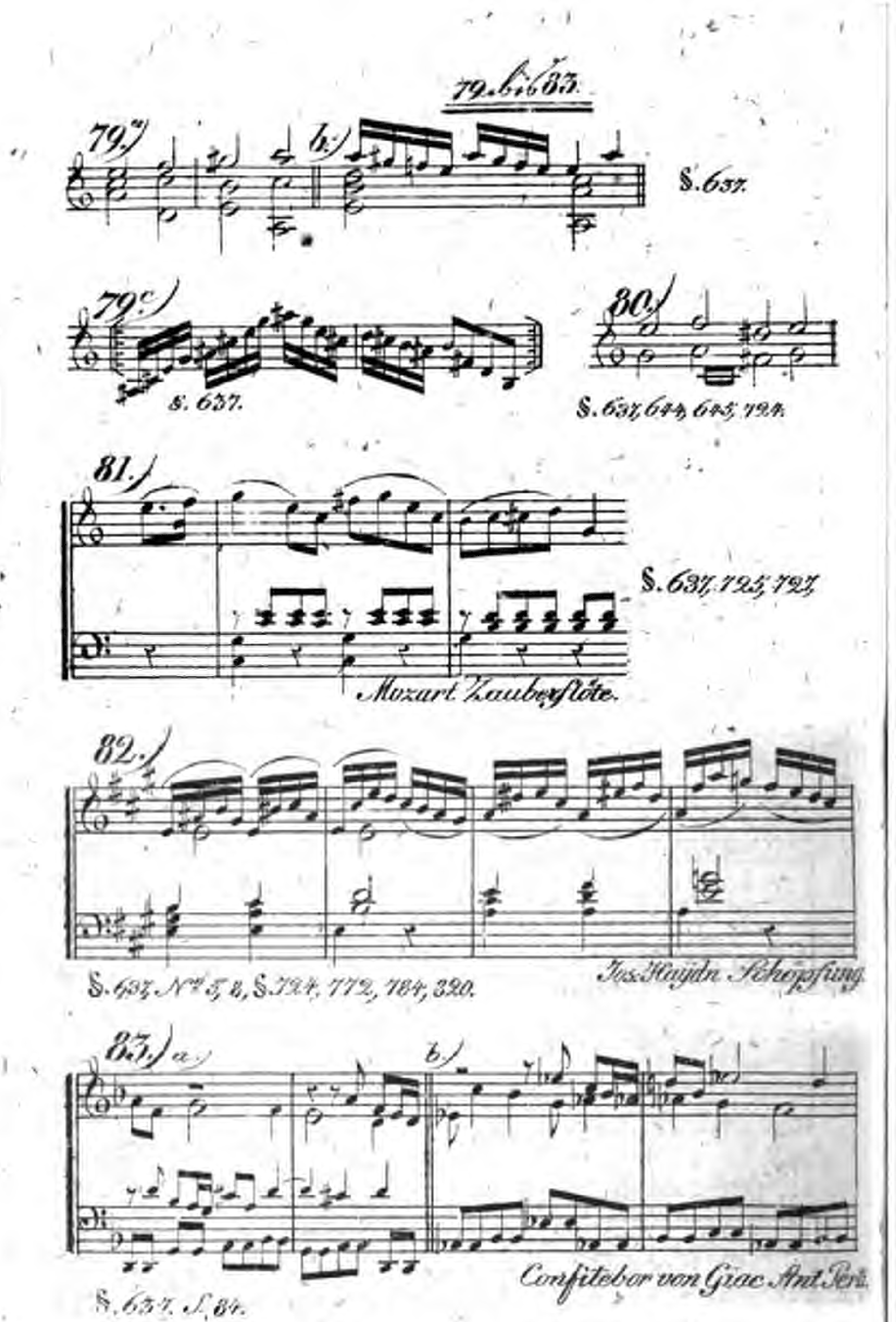
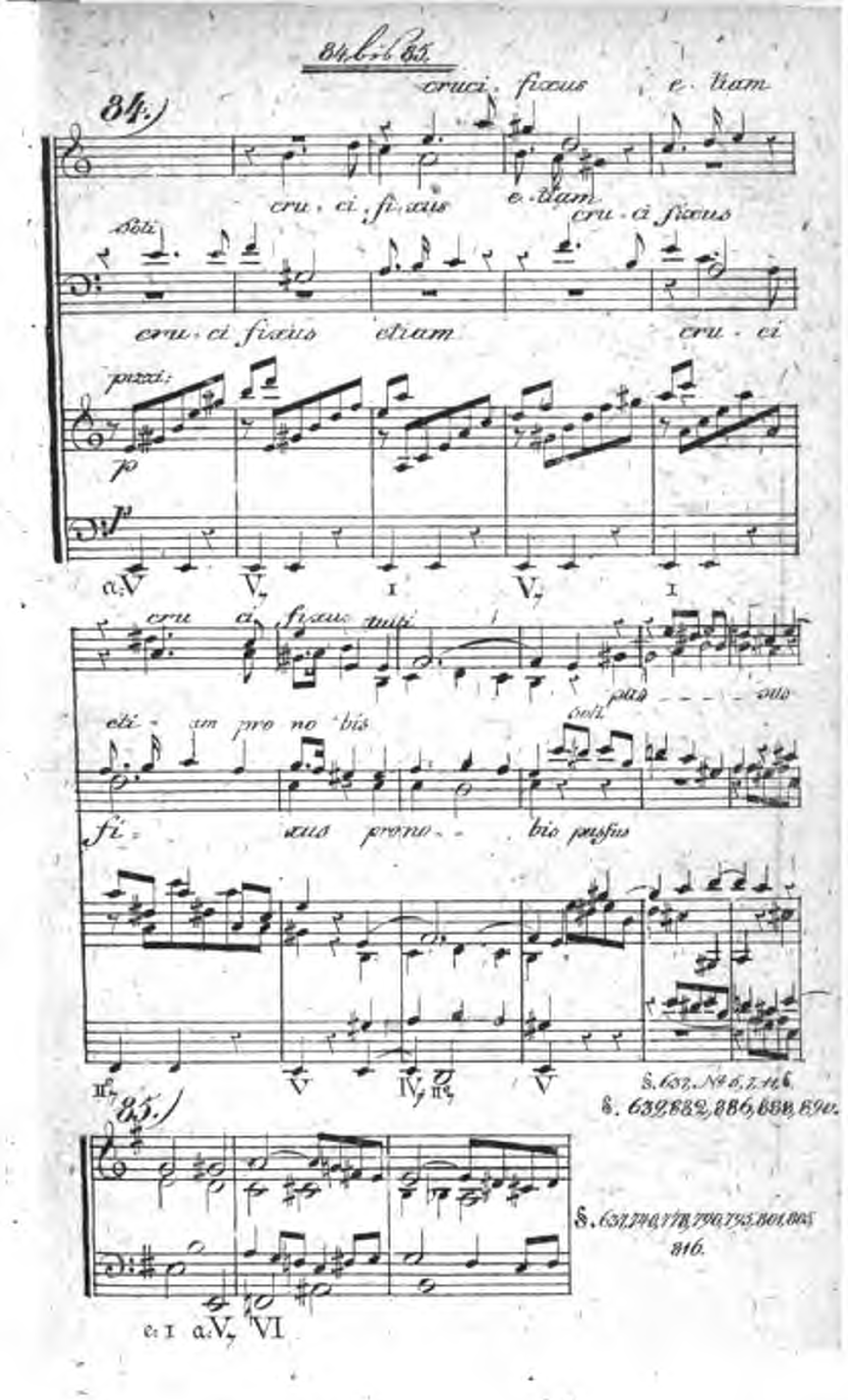
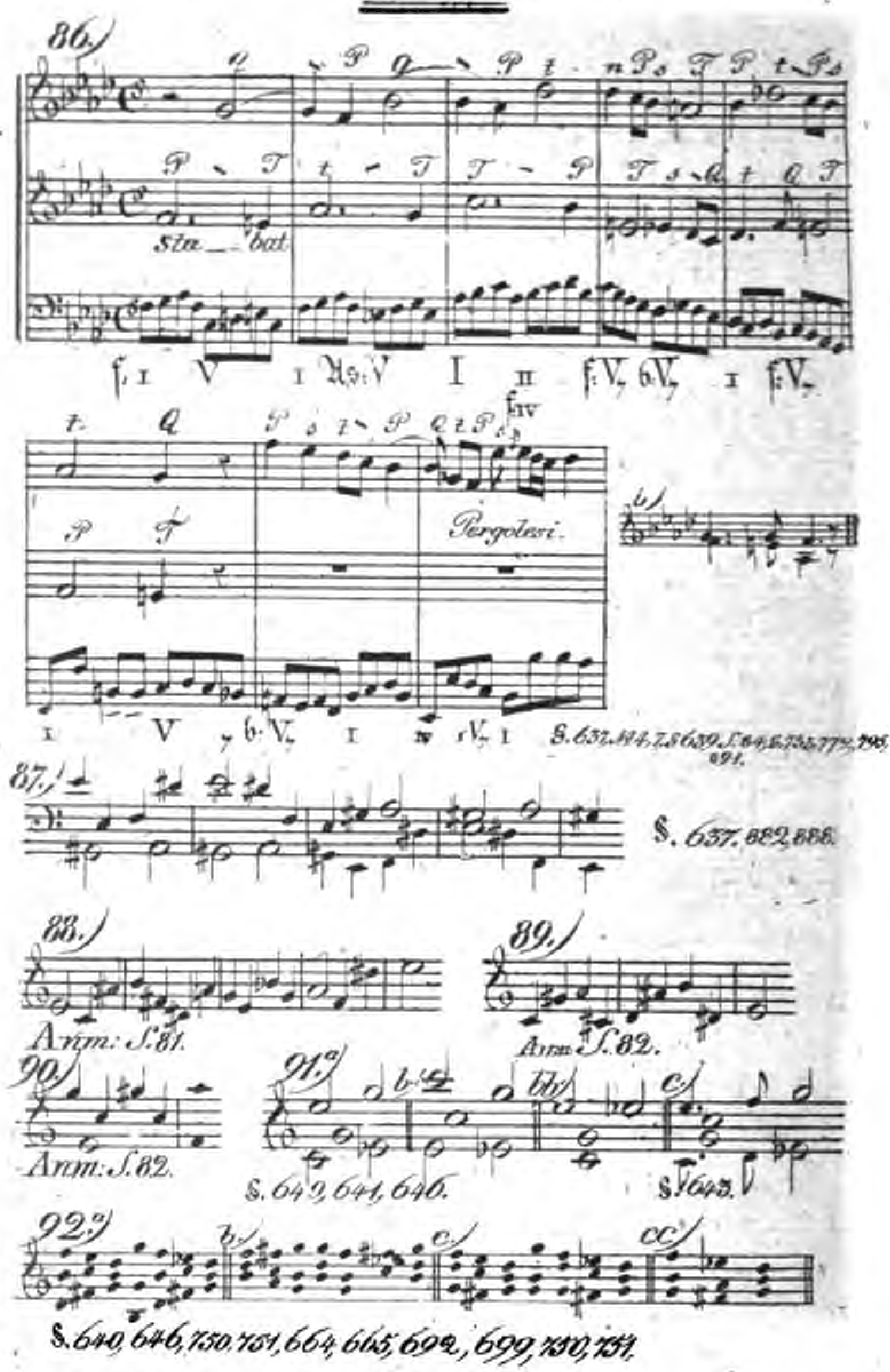
Digitized by Google

1 bis 3.
1.)
§. 568, 620, 843, 845, 857, 869, 877.
2a)
2b)
§. 571, 586, 587, 857, 860, 869.
3.)
2 Singstimmen
2 Violinen
Viola und Bass.
§. 577, 620.
4a)
4b)
§. 579, 588.
5a)
§. 580, 581, 587, 613, 636, 671, 689.
b)
§. 581, 671, 689.
c)
§. 581, 587, 671, 689, 726, 772.
d)
§. 581, 587, 671, 639. 710, c.
§. 581, 587, 671, 689, 710, c §. 726.

6 bis 8
6.) b.) c.) d.)
Oder, jede Stimme in ihren Schlüssel gesetzt.
§. 586.
e.) f.) g.) h.)
Vergl. §. 37.
7.a) b.) c.)
8.)
Je - de je - de Nacht hat ih - re Lust.
Je - de Nacht hat ihre Lust. je - de Nacht hat ih - re Lust.
§. 587, 589, 772.

9 bis 11.
9.)
§. 587, 636, 649, 659. 877, 894
9½)
§. 894
10.)
I
V7
F: V7
I
C: IV
II
§. 587, 636, 864, 857.
11.) Violoncello.
Violino.
§. 587, 717.

12.-13.
Qui tol-lis peccata mundi qui
sus-ci-pe sus-ci-pe deprecati-onem nos-tram
Oboi
§. 578.
Nep. Hummel Messa No1.
§. 578, 707, 768.

14.)
14 bis 17.
§. 590, 615, 652.
C. Wagner.
15.)
§. 590.
C. Wagner. Sinfon.
16.)
§. 590, 629.
17.a) Allo con brio.
§. 590, 629, 636, 637, No 1, 7. §. 777, 886.
Bethoven Septuor.
17.b)
§. 777.

Digitized by Google

23 bis 26.
23c)
d.)
23e)
f.)
S. 603, 623, 624, 649.
g.)
h.)
S. 603, 623,
24a.)
b.)
c.)
S. 603, 623
24d.)
25a.)
b.)
S. 604, 623,
26a.)
b.)
c.)
S. 604, 623,

S. 753, 772, 773, 774, 777, 777, 787, 838, 866.

29½ g)
29½ bis 34.
h)
C
7
F
30 a)
b)
§. 604, 623, 637, 872.
§. 604, 632,
31 a)
b)
32 a)
b)
c)
d)
e)
f)
§. 604, 607, 623, 624, 632.
33 a)
b)
c)
§. 604, 623, 724, 727, 784.
d)
§. 604, 724, 727.
34 a)
§. 604, 623, 821.
C: V
I
V7

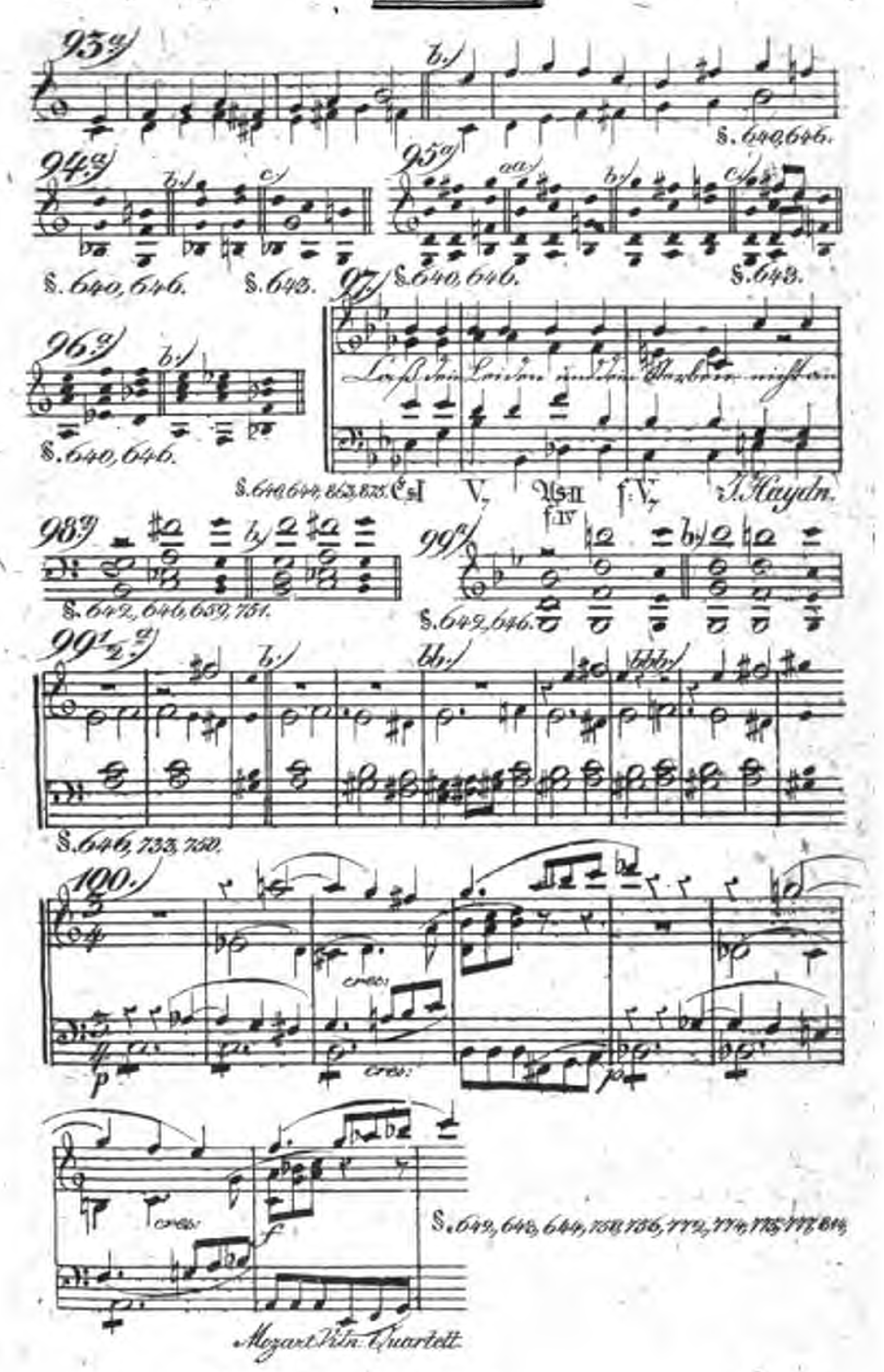

35 bis 45.
35 a)
b)
c)
§. 604, 623, 637, 772, 777, 820.
36 a)
b)
§. 604, 637, 821.
37 a)
b
§. 607, 864, 865.
37½ a)
b)
c)
d)
e)
§. 864, 865.
38.)
§. 612.
39.)
§. 612, 630.
40.)
§. 612.
41.)
§. 614.
42.)
§. 614.
43.)
§. 614, 637, 660.
44.)
§. 614.
45.)
§. 614.

46 a.)
b.)
c.)
d.)
dd.)
e.)
f.)
§. 615, 616.
47.)
§. 615, 808.
48.)
§. 616.
49.)
§. 616.
50 a.)
b.)
§. 618.
51.)
Guer- rier for- te non per- = do = na.
Graun.
§. 618, 707.
52.) Aria.
Hendel.
§. 618, 619.
53 a.)
Graun Passion.
b.)
§. 618.
Den des Herren Wort ist wahrhaftig.
wiss, ge- wiss ge = wiss.

54 bis 57.
54 a)
Pergolesi
Cujus ani - - mam ge - mentem
b)
Cuius ani - - mam ge - mentem
c)
Cujus animam ge - - mentem
§. 618, 619.
55 a)
b)
§. 518
56 a)
§. 637, Nº 1-7 §. 724, 727, 730, 781, 783, 786,
b)
§. 730,
57 a)
b)
§. 623, 624, 625, 858,
§. 625, 637,
c)
§. 625, 631, 637.

57½ bis 63.
57½)
§.623,632,636,864,
58)
59)
§.624,625,637, №5,7. §.864.875.
§.624,637,707,710,§.864.875.
60a)
§.625,631, 637.
C I IV I V7 I IV I G V 7 I
b)
I IV I V7 I IV I G V 7 I
c)
61)
§.626.
62)
626,630, item 637. №4,8.
C I V7 I V7 V
63)
C I V7 I a V7 I e V7 I V7 VI F V7 I
§.626,630,637.

64 bis 68.
64a)
64b)
§. 628, 659,
c)
65)
§. 629.
66)
§. 630,
67)
§. 630, 636,
68a)
Adgio. Pec-ca-vi pec-ca-vi super nu-me-rum super nu-me-
§. 630, 637, 639, No. 2, 5. §. 84, §. 649, 656, 657, 707, 733, 746, 877.

rum arenae ma-
Caldara.

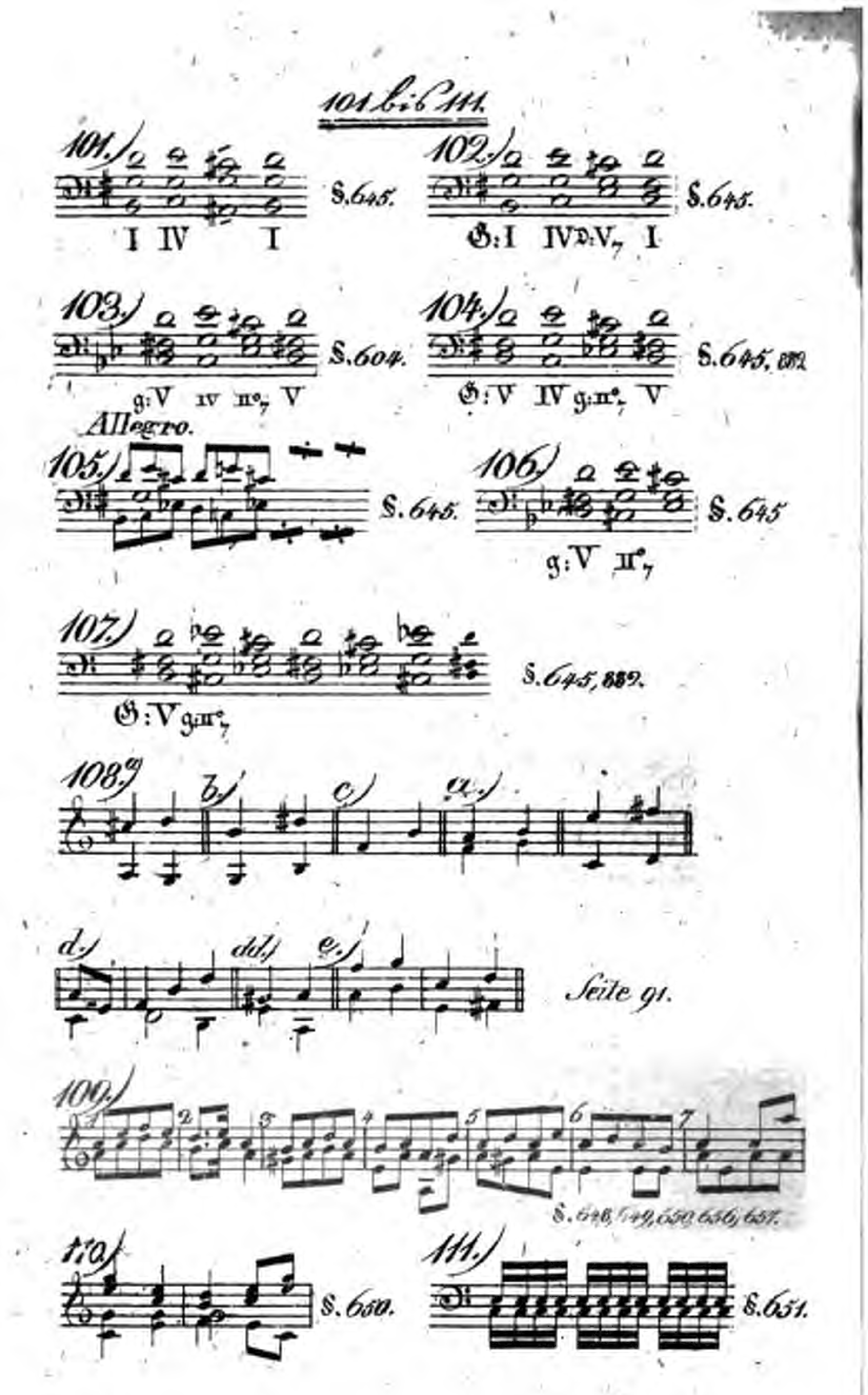


Digitized by Google

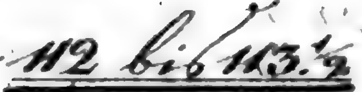
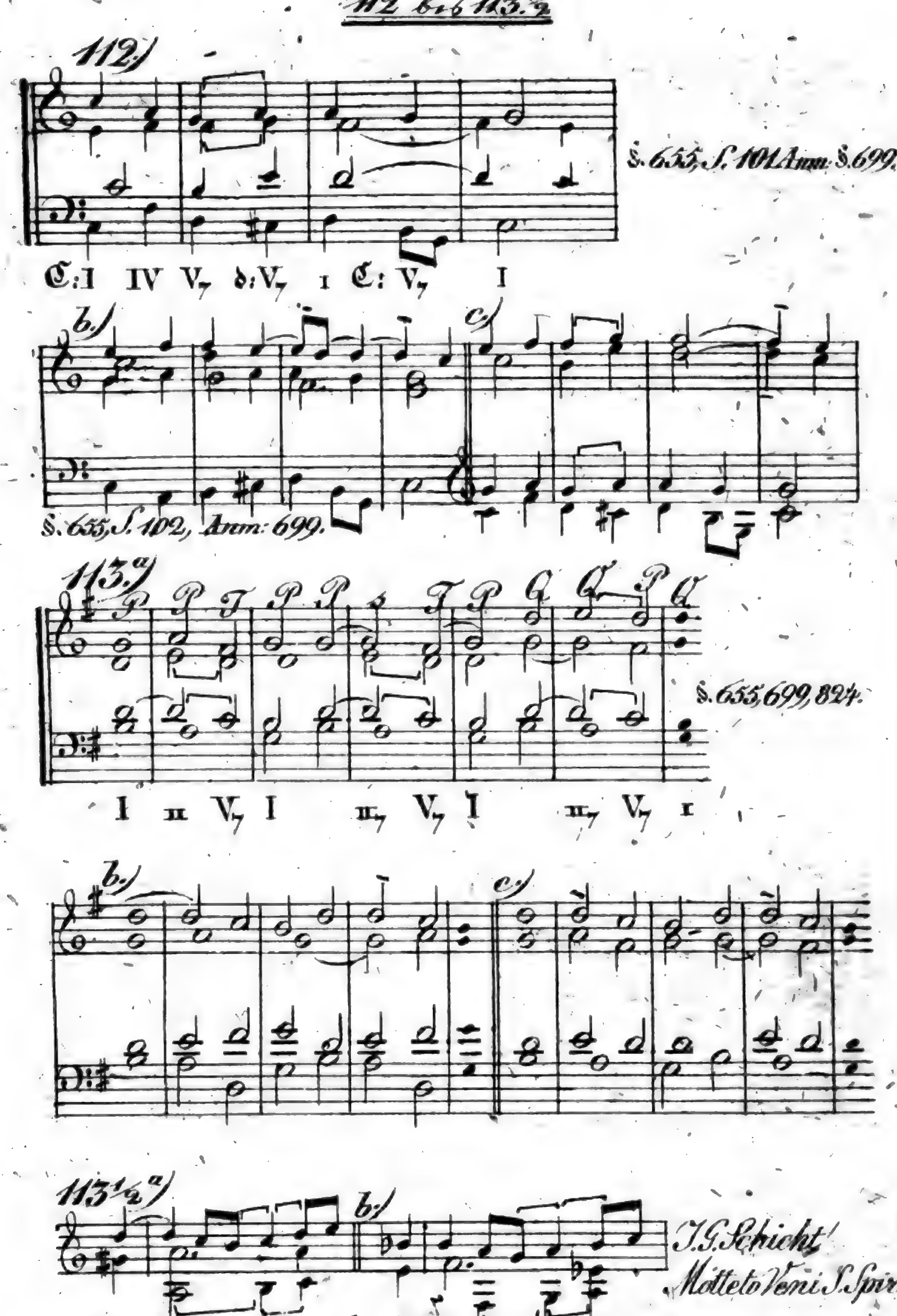
74 bis 76a.

74a)
§.632.
IV
I
V7
75a)
p
f
§.632,636,637,639.
§.872.
IV
V7
VI
VI
V7
I
75.b)
§.632.
76a)
Abbas tanza comprendo il Grande ec - ces - so del
Abbas tanza com
mio de fit - to.
prendo il gran de ec - ces - so
Abbas tanza comprendo il grande ec - ces -
so il grande ec - ces - so
§.632 No 12, §.639 No 25.
S. 84.
Bened: Marcello.

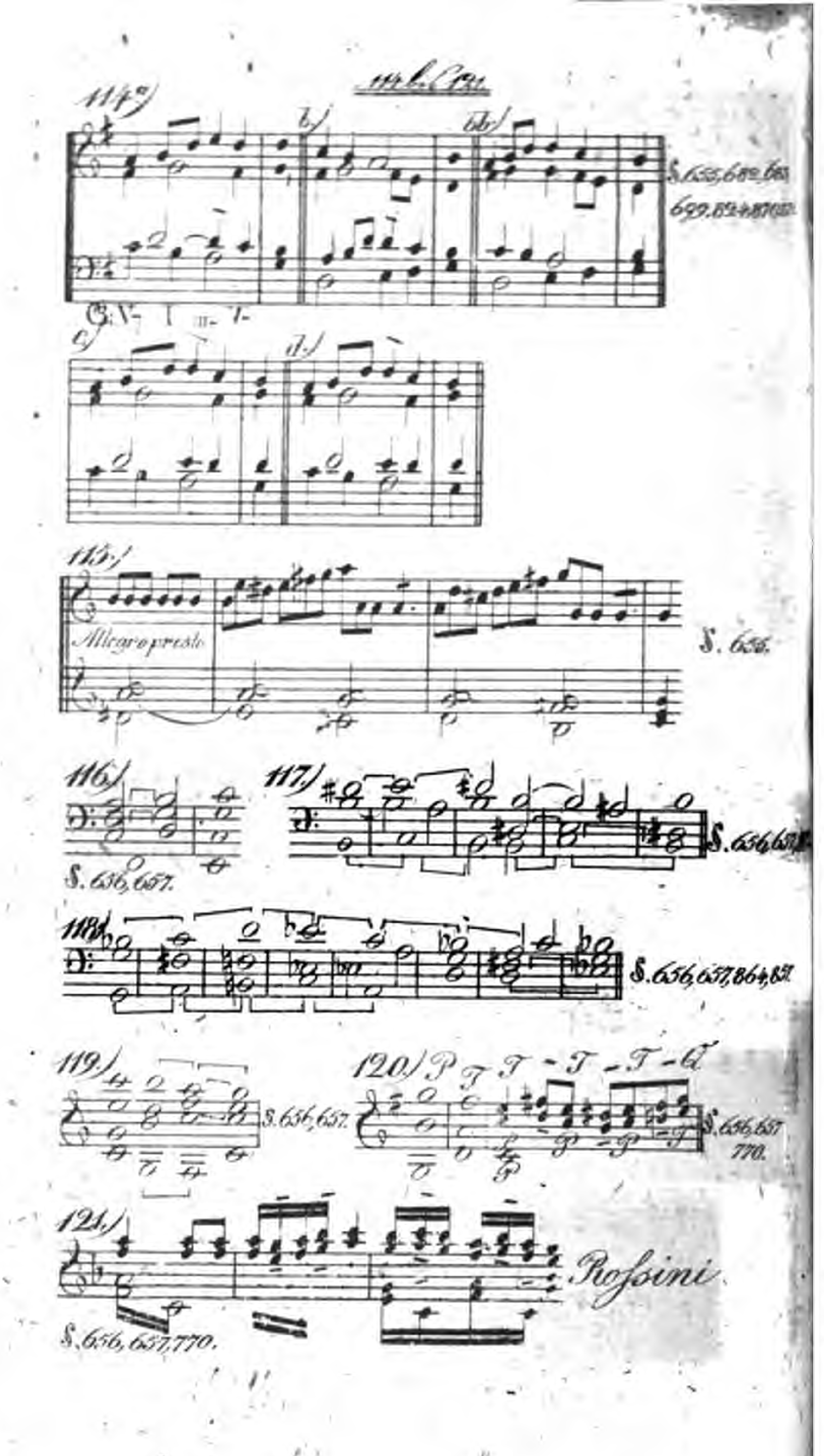
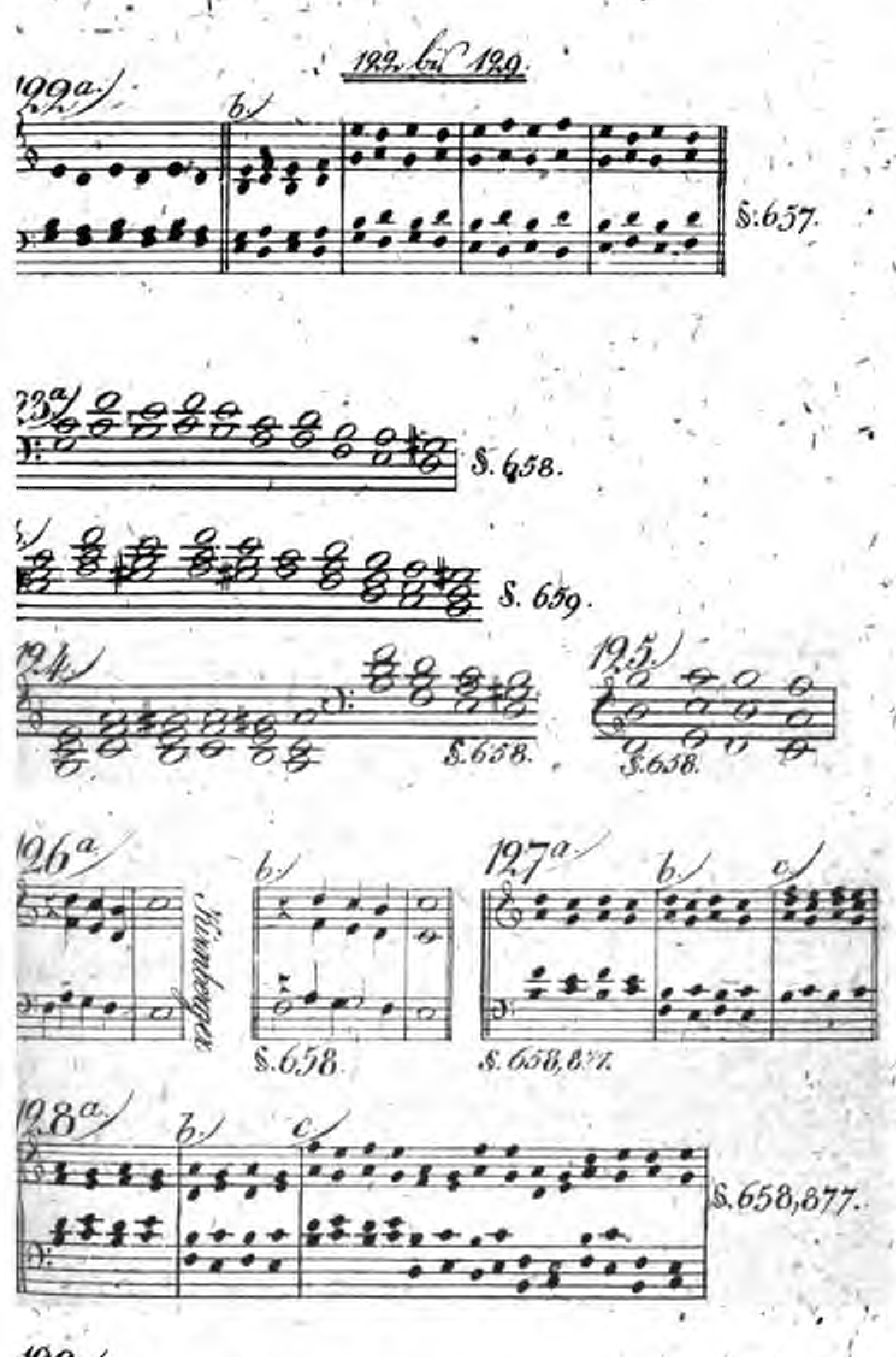
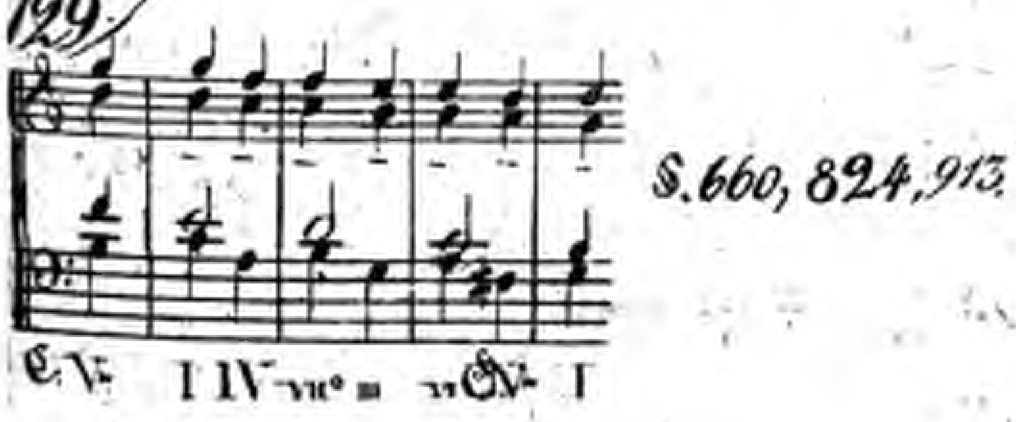
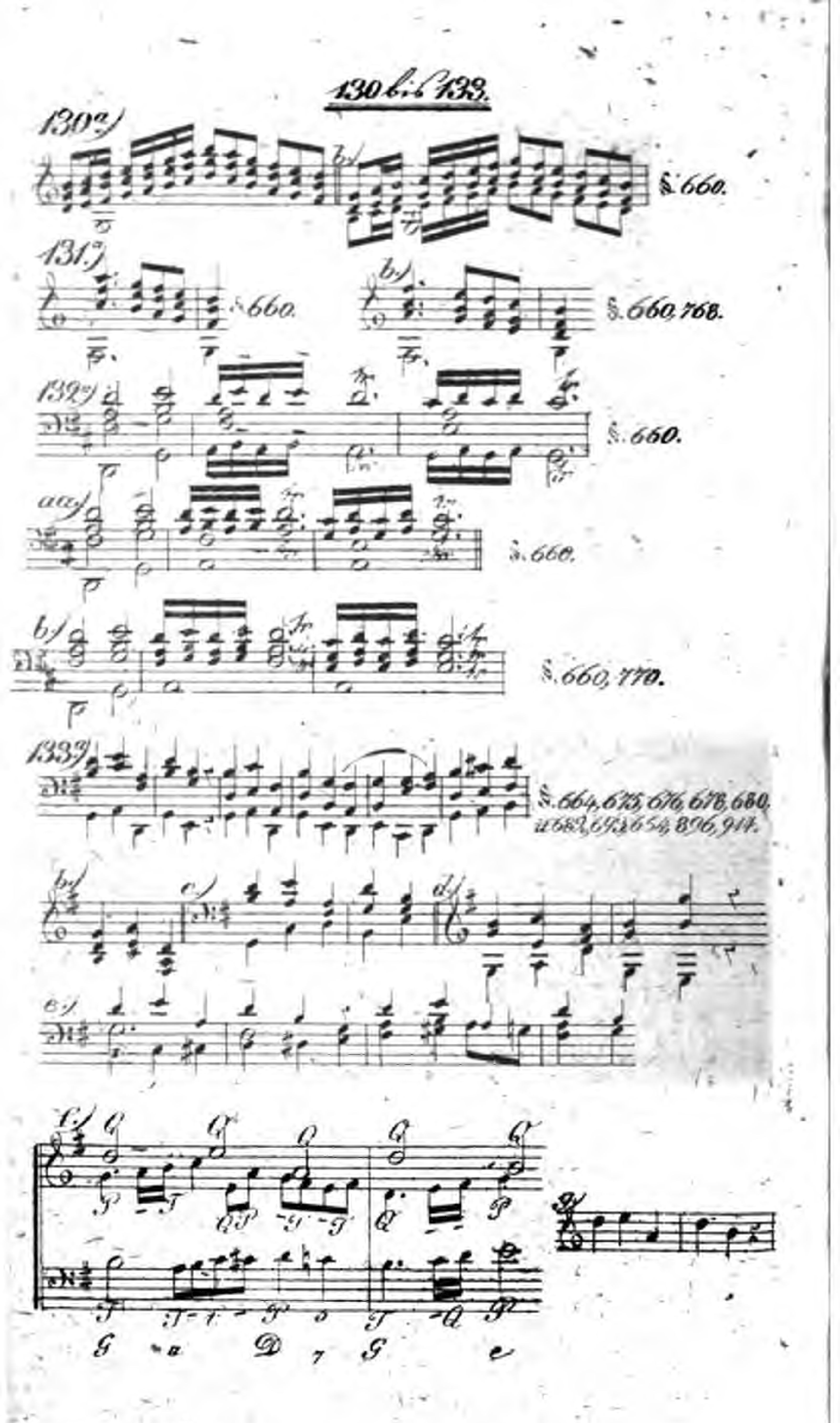

76b)
Bened. Marcello.
l'or_ ren dolor_ ren _ do as_ _ pet_ to
§. 639
f: V7 I b: V7 I c: V7 § 360. f: V I
Ben: Marcello.
bb)
§. 637, 639.
77)
Allegro molto.
p
Liber scriptus profe - re_tur in
p
Vogler Requiem.
p
pizz.
§. 637, № 1, 3, 5, §. 639, 659, 859.
78a)
Haydn. Sinf.
§. 637, 724, 727, 729, 750.
b)
Haydn Sinf.
§. 724, 727, 729, 750.

Digitized by Google

84 bis 85.
84.)
cruci fixus e tiam
cru ci fi xus e tiam
Soli
cru ci fixus
cru ci fixus etiam cru ci
pizzi:
p
a: V V7 I V7 I
cru ci fixus tutti
pas sus
eti am pro no bis
Soli
fi xus pro no bis passus
II7 V IV7 II7 V
§. 637, No 5, 7, 11, 6.
§. 639, 882, 886, 888, 890.
85.)
§. 637, 740, 778, 790, 795, 801, 805, 816.
e: I a: V7 VI

Digitized by Google

93 bis 100.

93 a)
b)
§. 640, 646.
94 a)
b)
c)
95 a)
aa)
b)
c)
§. 640, 646.
§. 643.
§. 640, 646.
§. 643.
97.
96 a)
b)
§. 640, 646.
J. Haydn.
98 a)
§. 642, 646, 659, 751.
99 a)
§. 642, 646.
99½ a)
b)
bb)
§. 646, 733, 750.
100.
cresc:
p
f
Mozart Vln. Quartett.

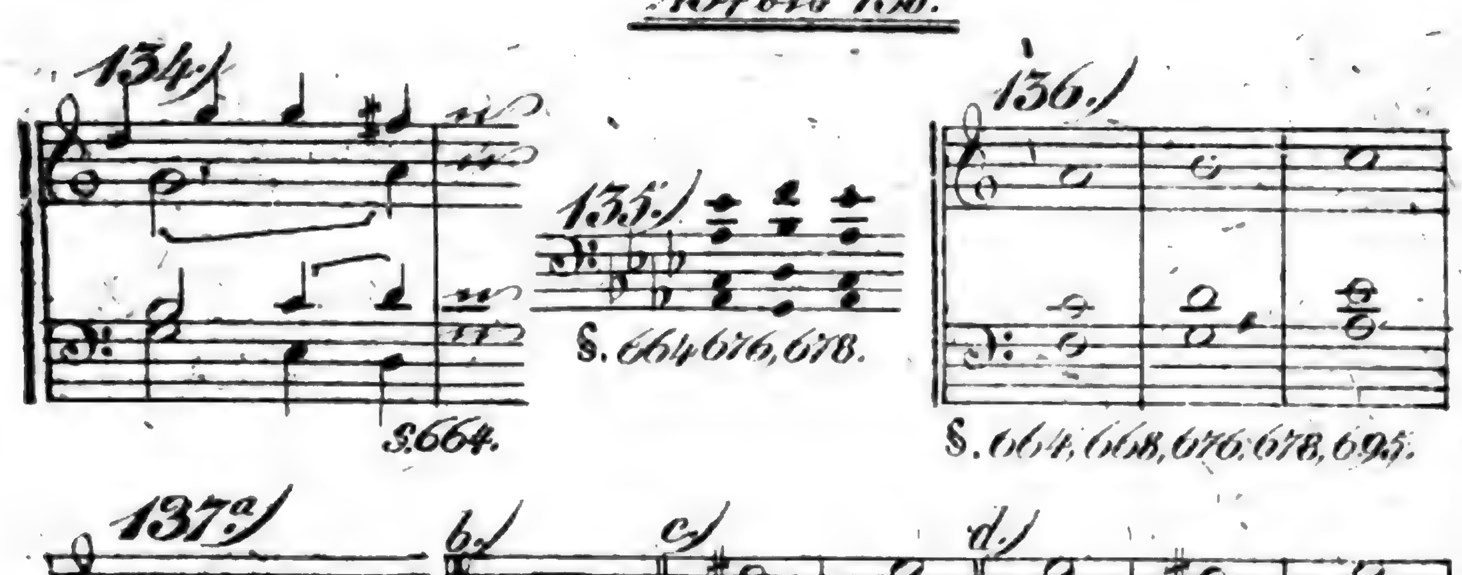
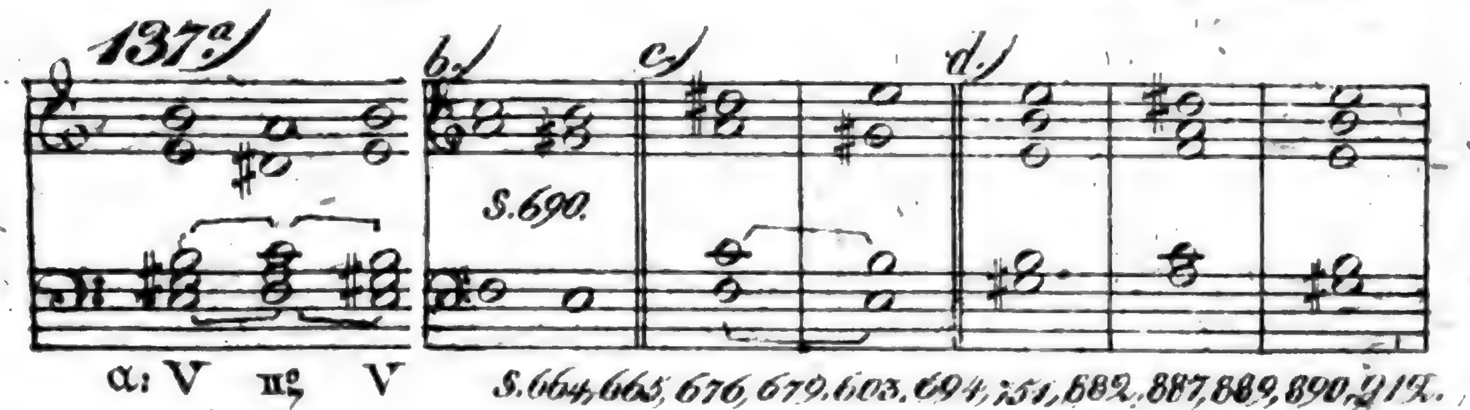
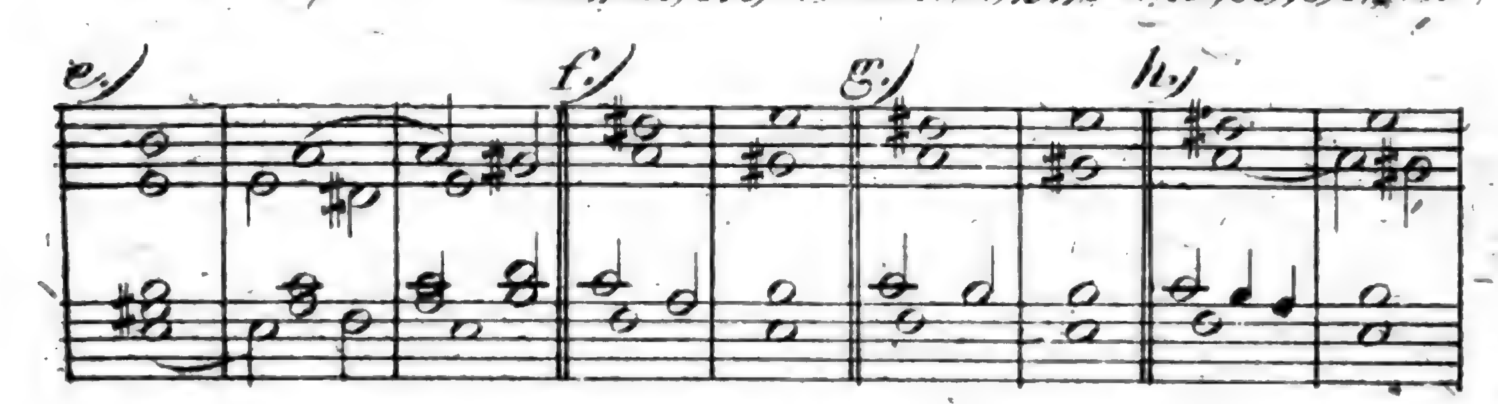


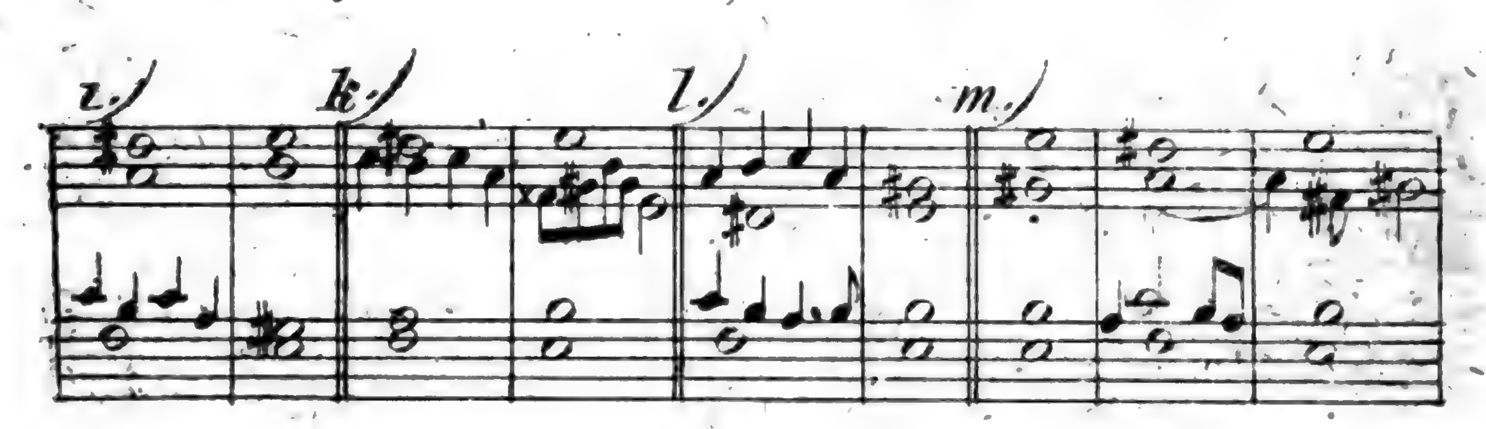
Digitized by Google

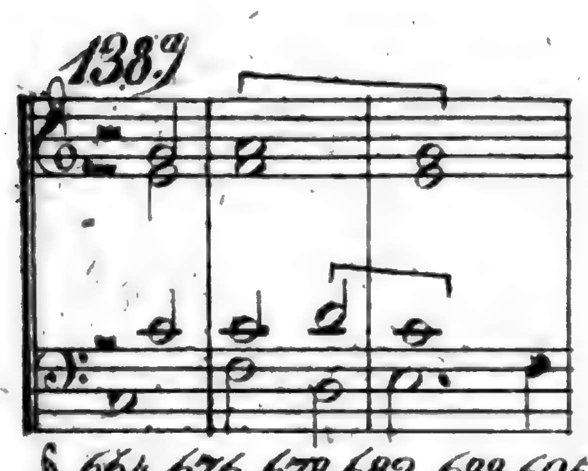


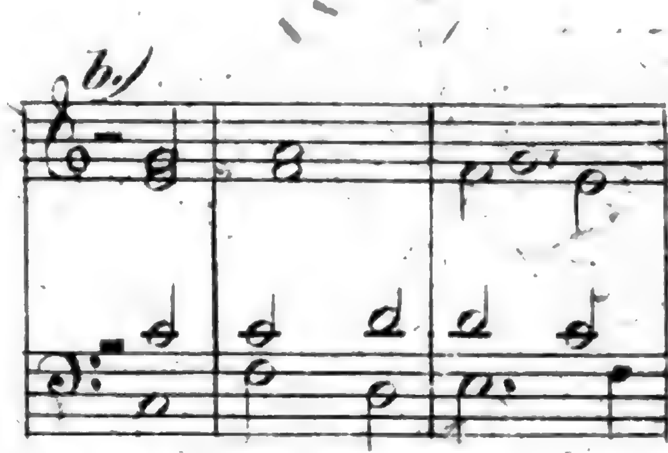
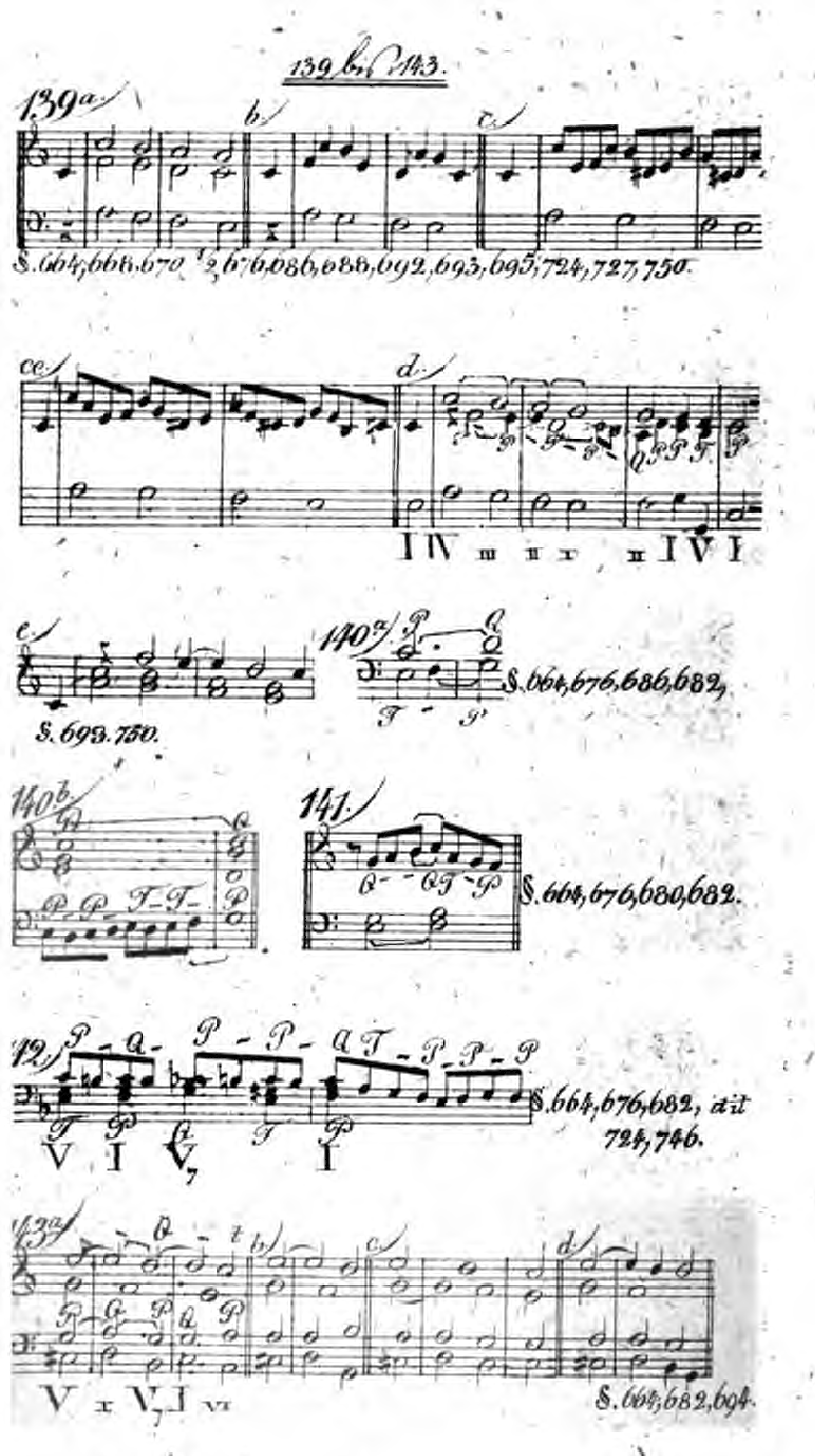
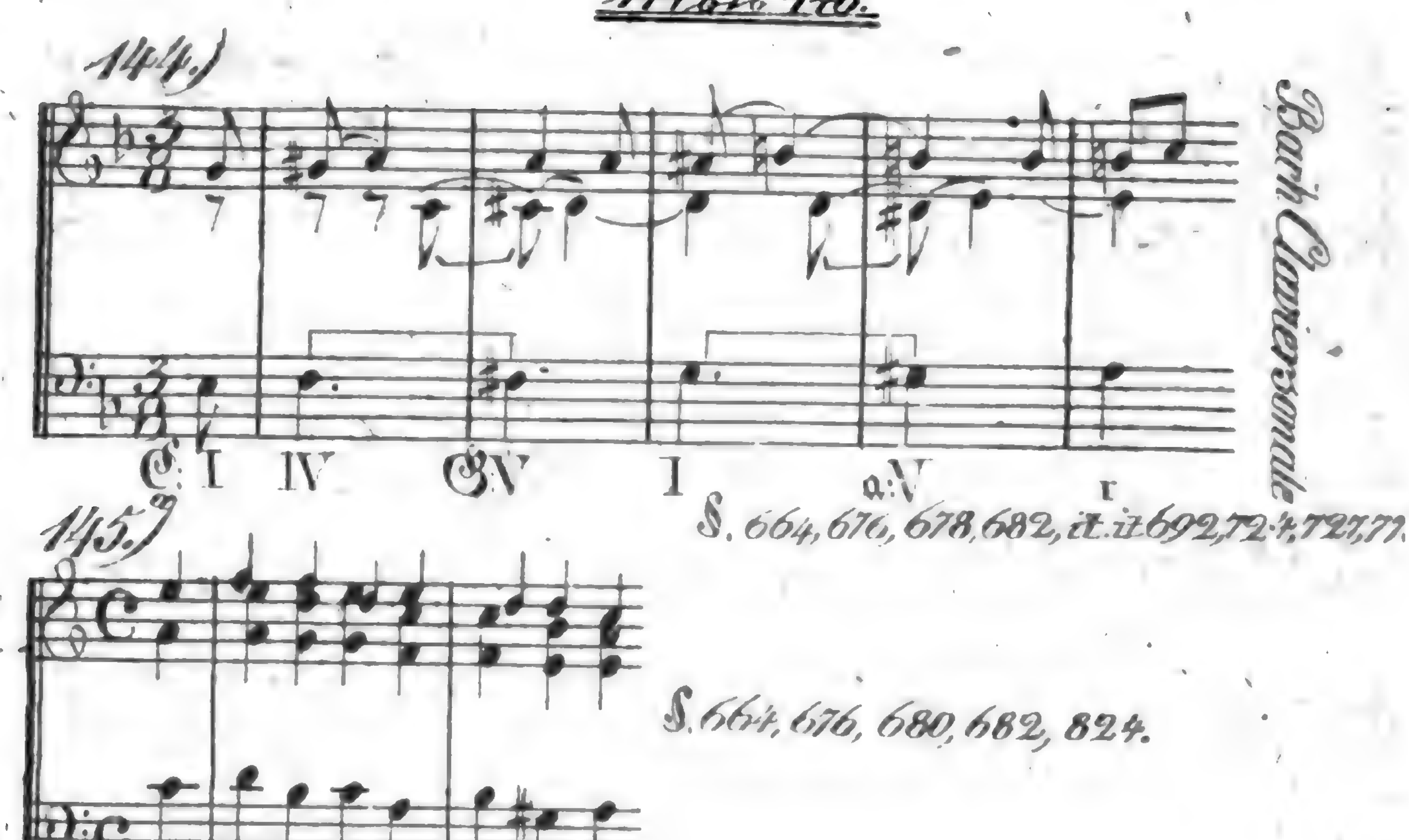
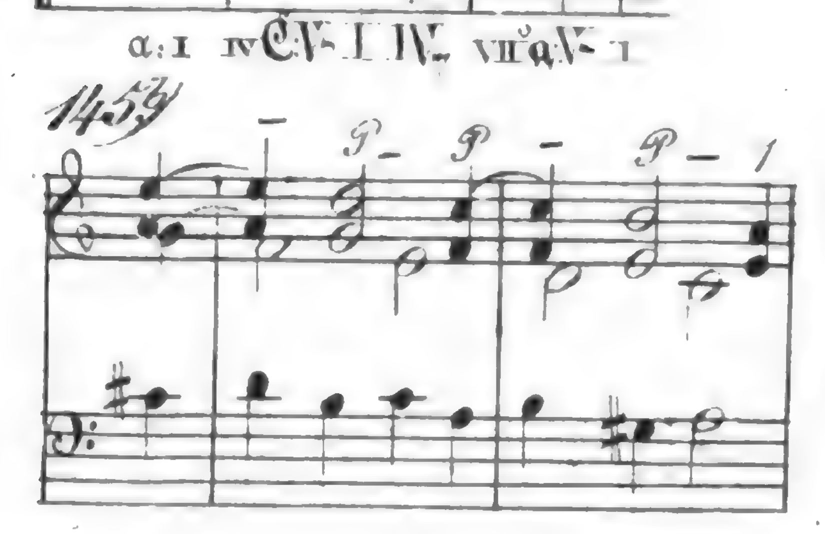
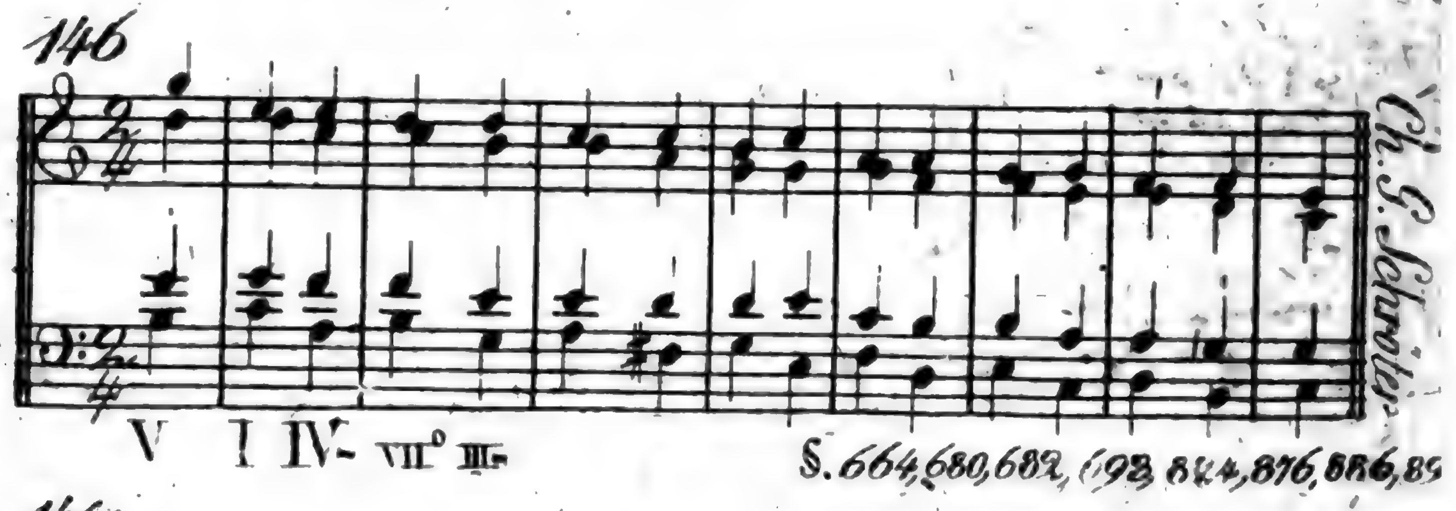
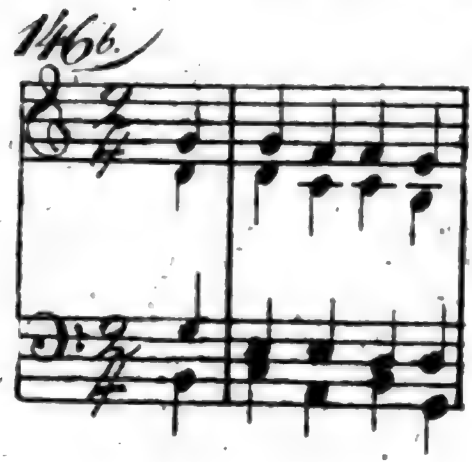
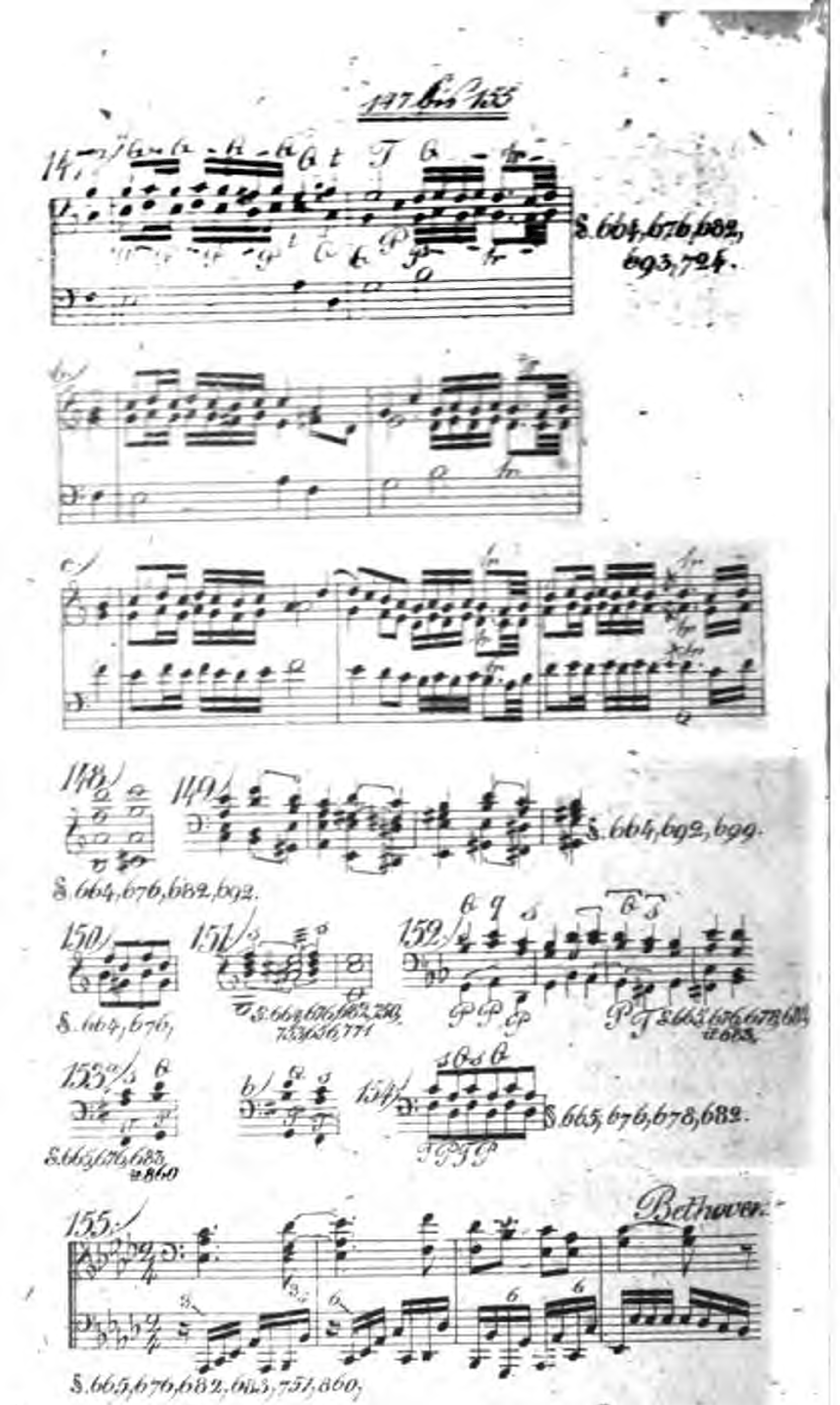
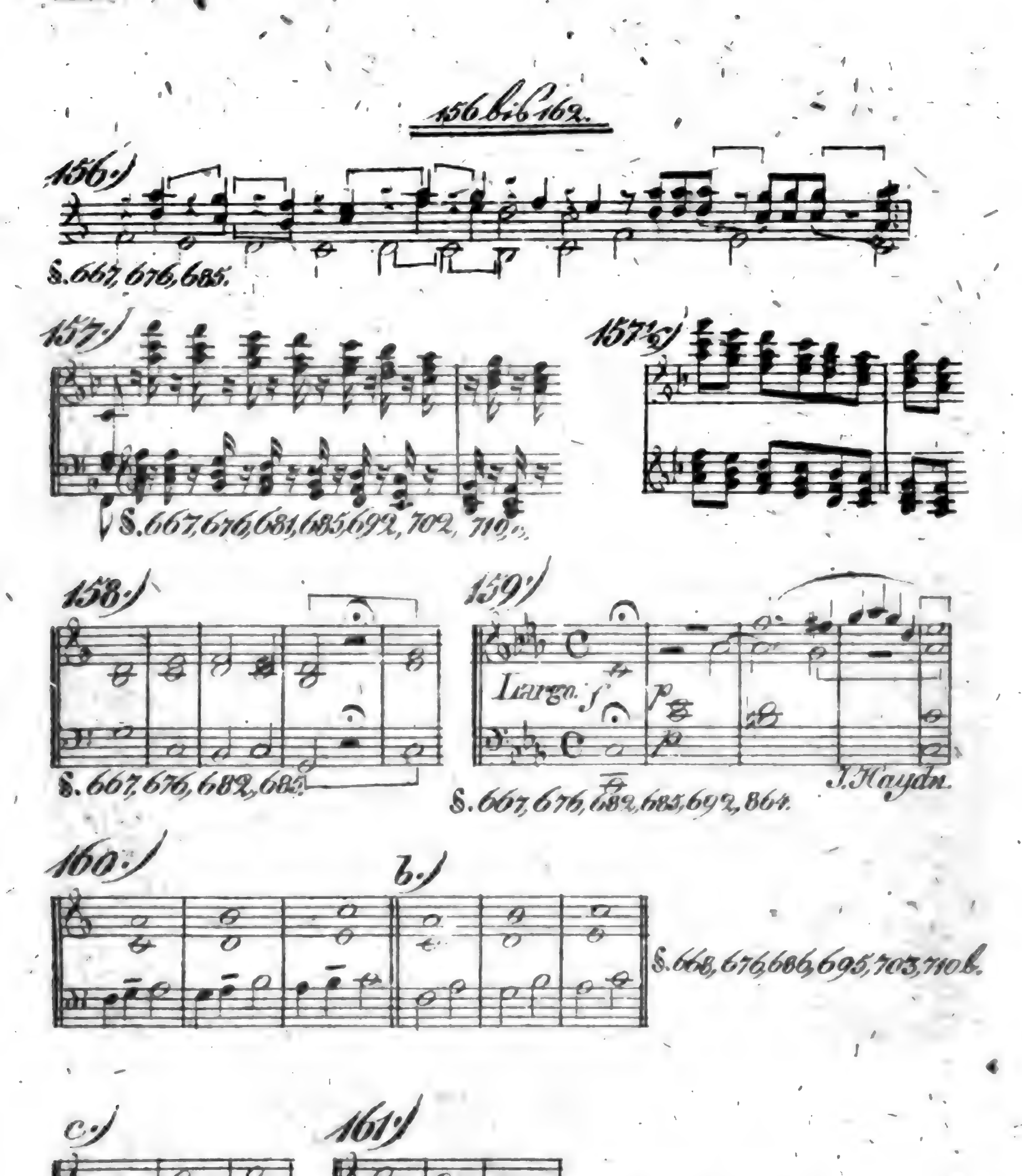
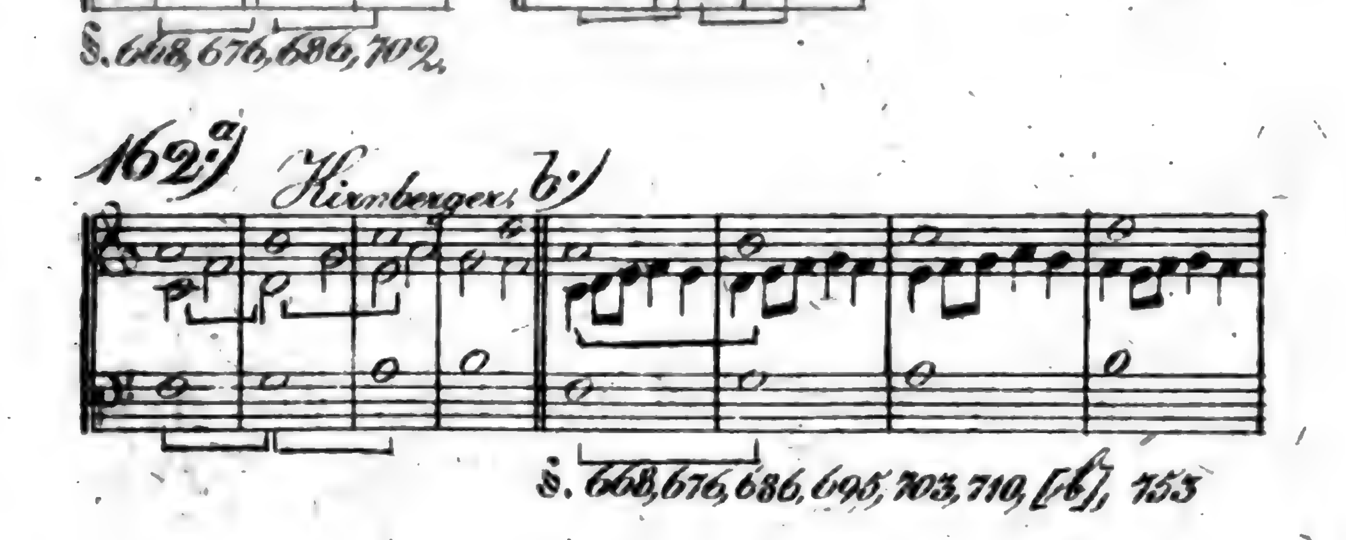
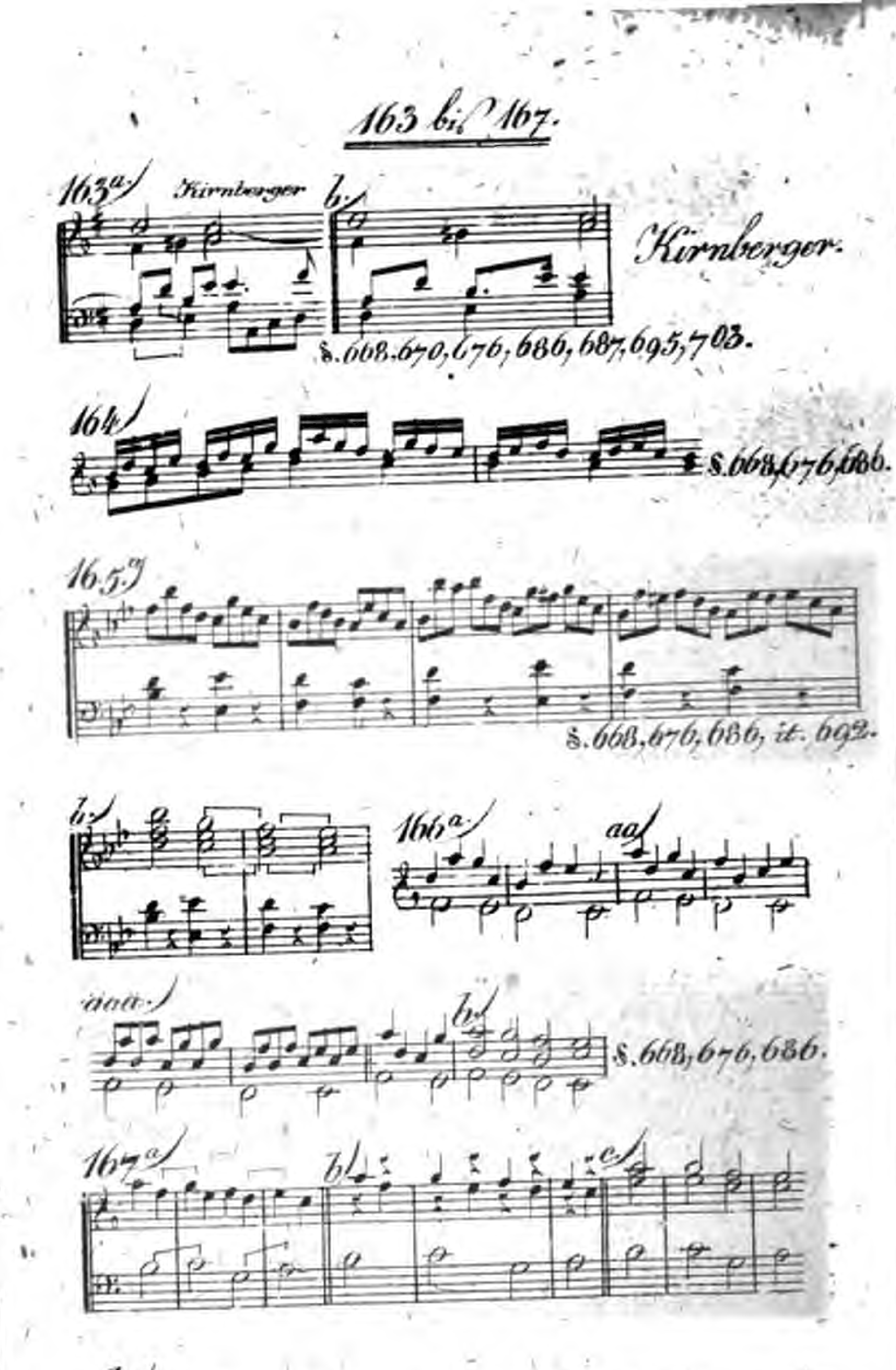
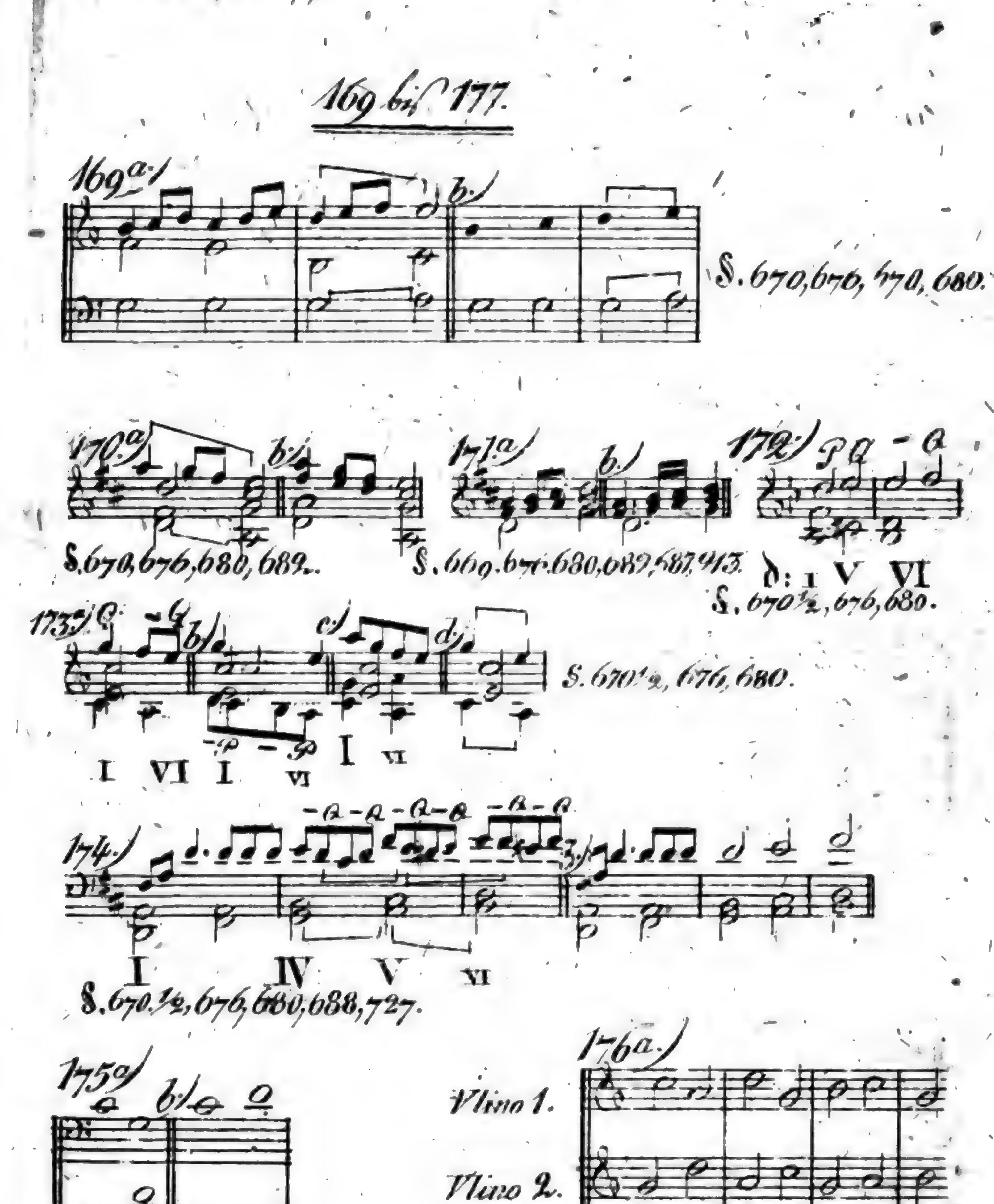
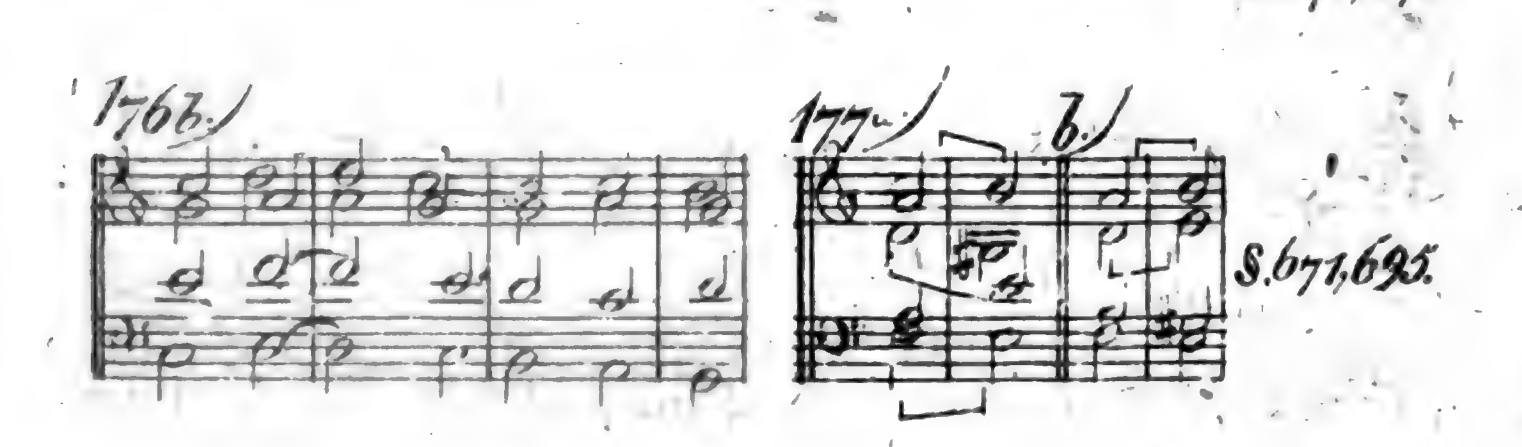
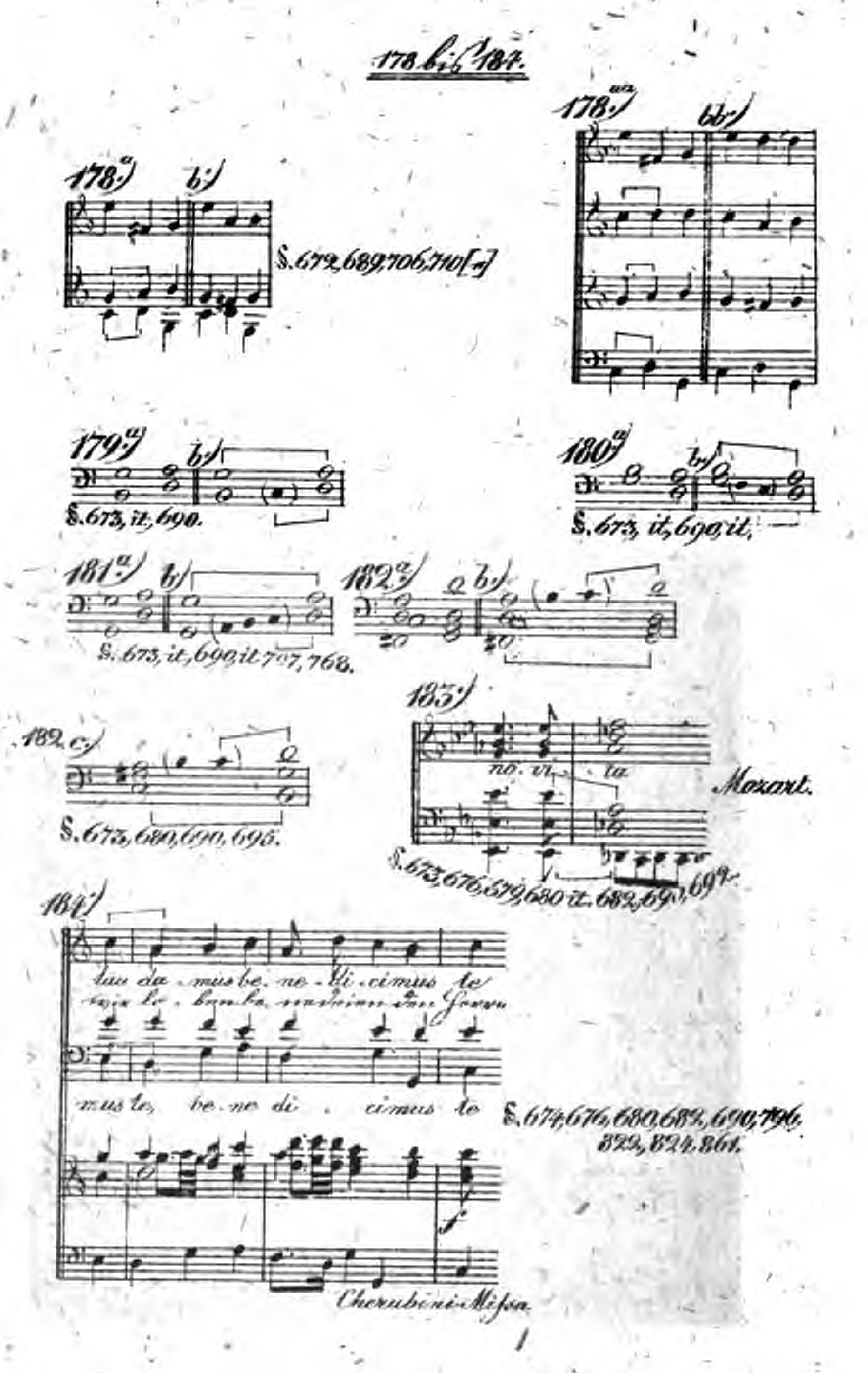
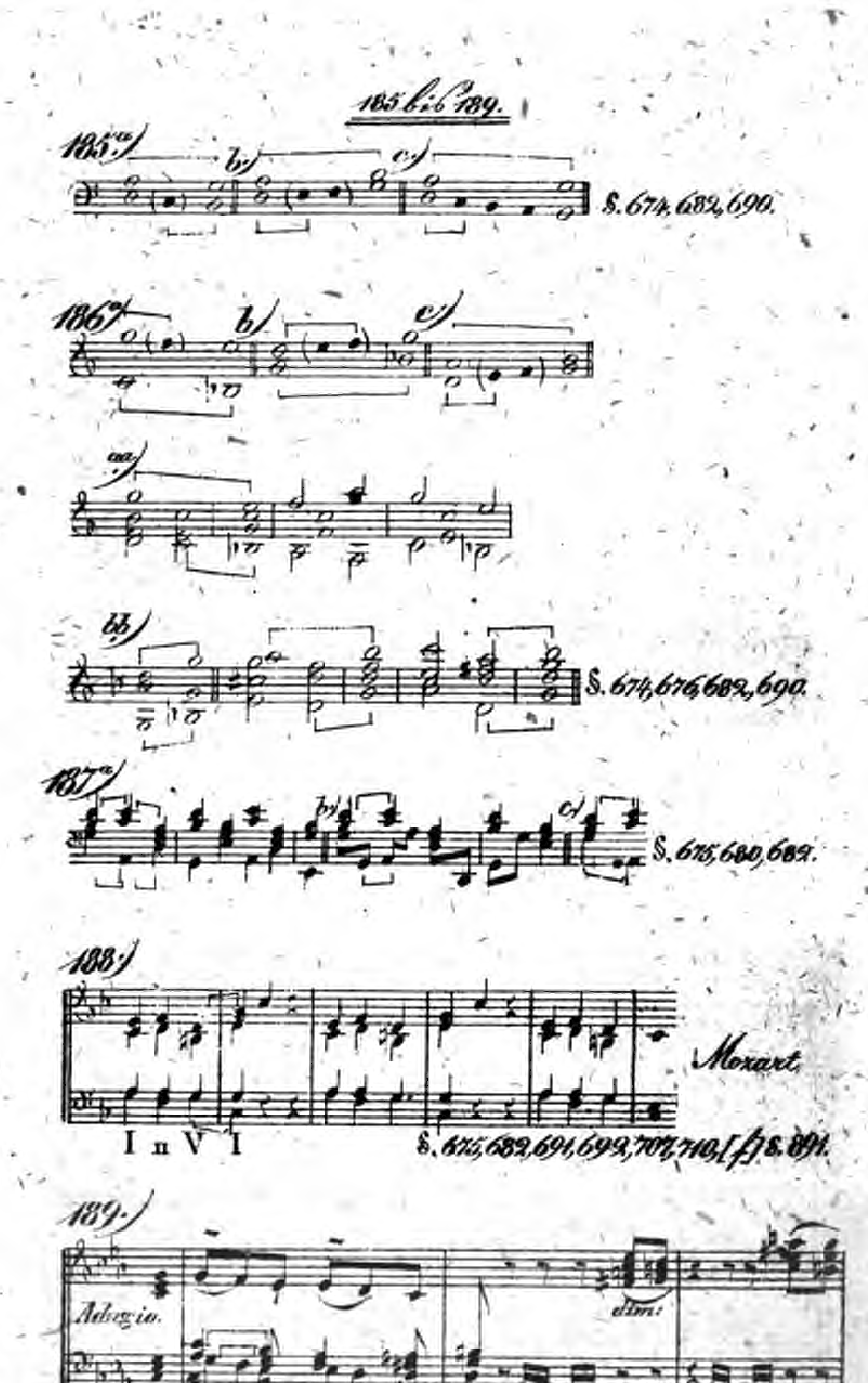
Digitized by Google

Tab. XXI.
114 a)
b)
bb)
§. 655, 680, 683,
699, 834, 846, 1022.
c)
d)
115.)
Allegro presto
§. 656.
116.)
§. 656, 657.
117.)
§. 656, 657.
118.)
§. 656, 657, 864, 65.
119.)
§. 656, 657.
120.)
§. 656, 657
770.
121.)
Rossini
§. 656, 657, 770.

122 a.)
b.)
§. 657.
123 a.)
§. 658.
b.)
§. 659.
124.)
§. 658.
125.)
§. 658.
126 a.)
Kirchengesang
b.)
§. 658.
127 a.)
b.)
c.)
§. 658, 877.
128 a.)
b.)
c.)
§. 658, 877.

129.)
§. 660, 824, 913.

130 bis 133.
130 a)
b)
§. 660.
131 a)
§. 660.
b)
§. 660, 768.
132 a)
§. 660.
aa)
§. 660.
b)
§. 660, 770.
133 a)
§. 664, 675, 676, 678, 680, u. 683, 693, 654, 896, 914.
b)
c)
d)
e)
f)
G
D
7
G
e

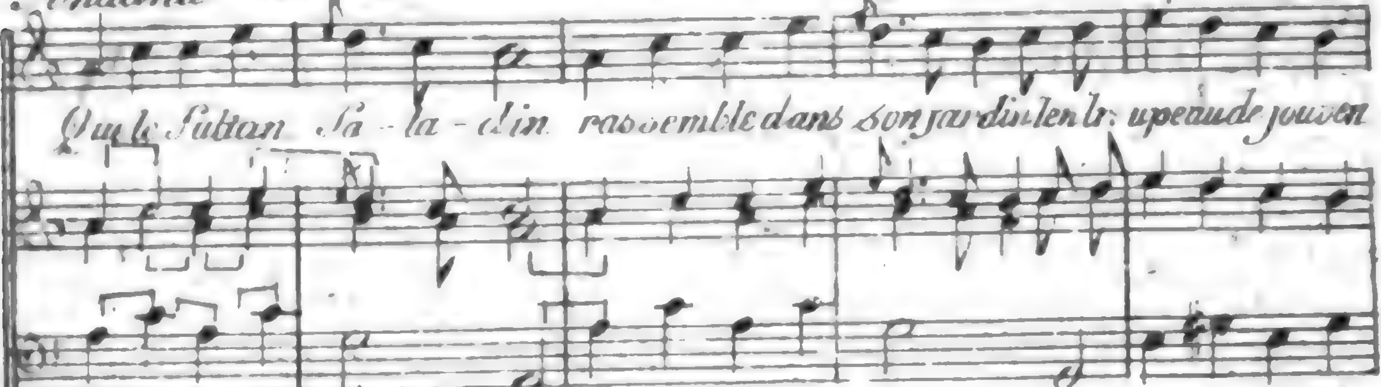
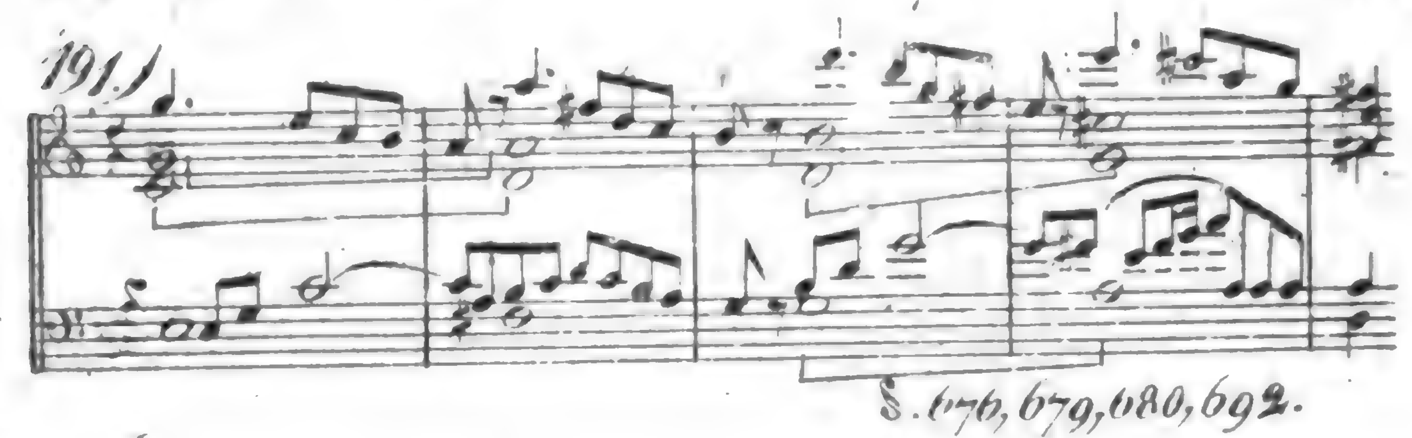
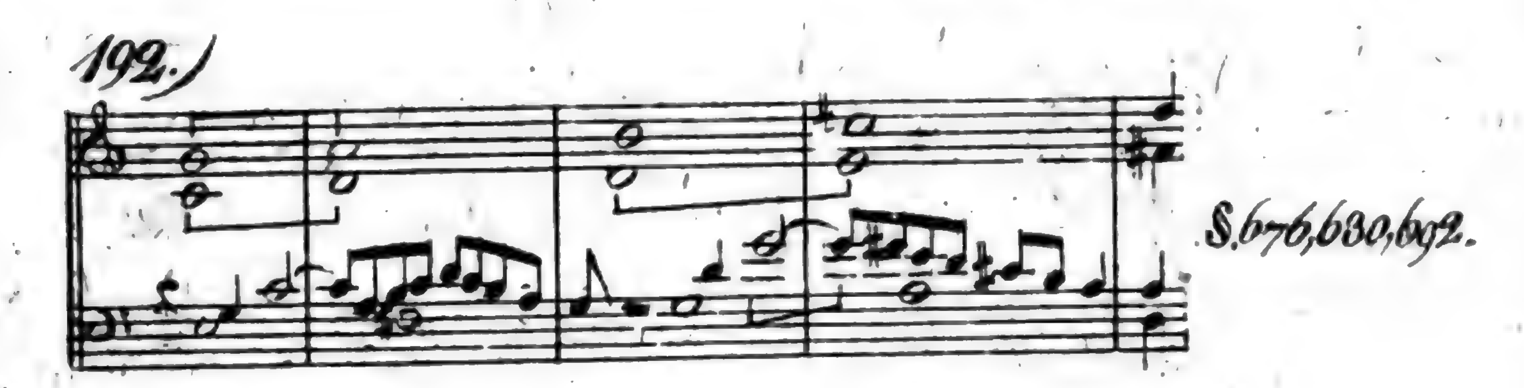
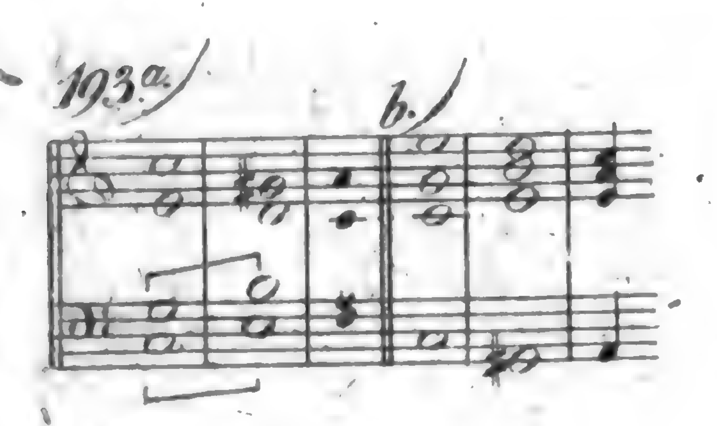
134 bis 138.

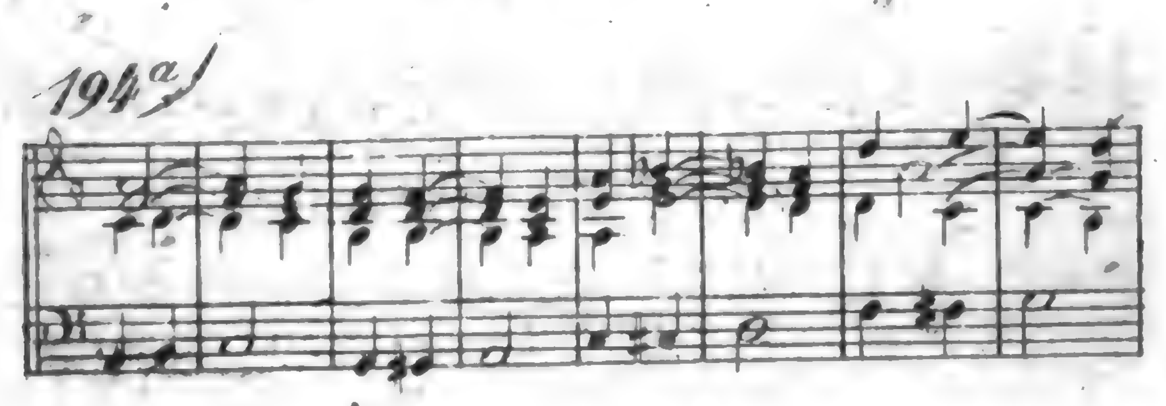

134.)
§.664.
135.)
§. 664,676,678.
136.)
§. 664,668,676,678,695.

137a)
b.)
c.)
d.)
§.690.
a: V
V
§. 664,665,676,679,603,694,751,882,887,889,890,912.

e.)
f.)
g.)
h.)

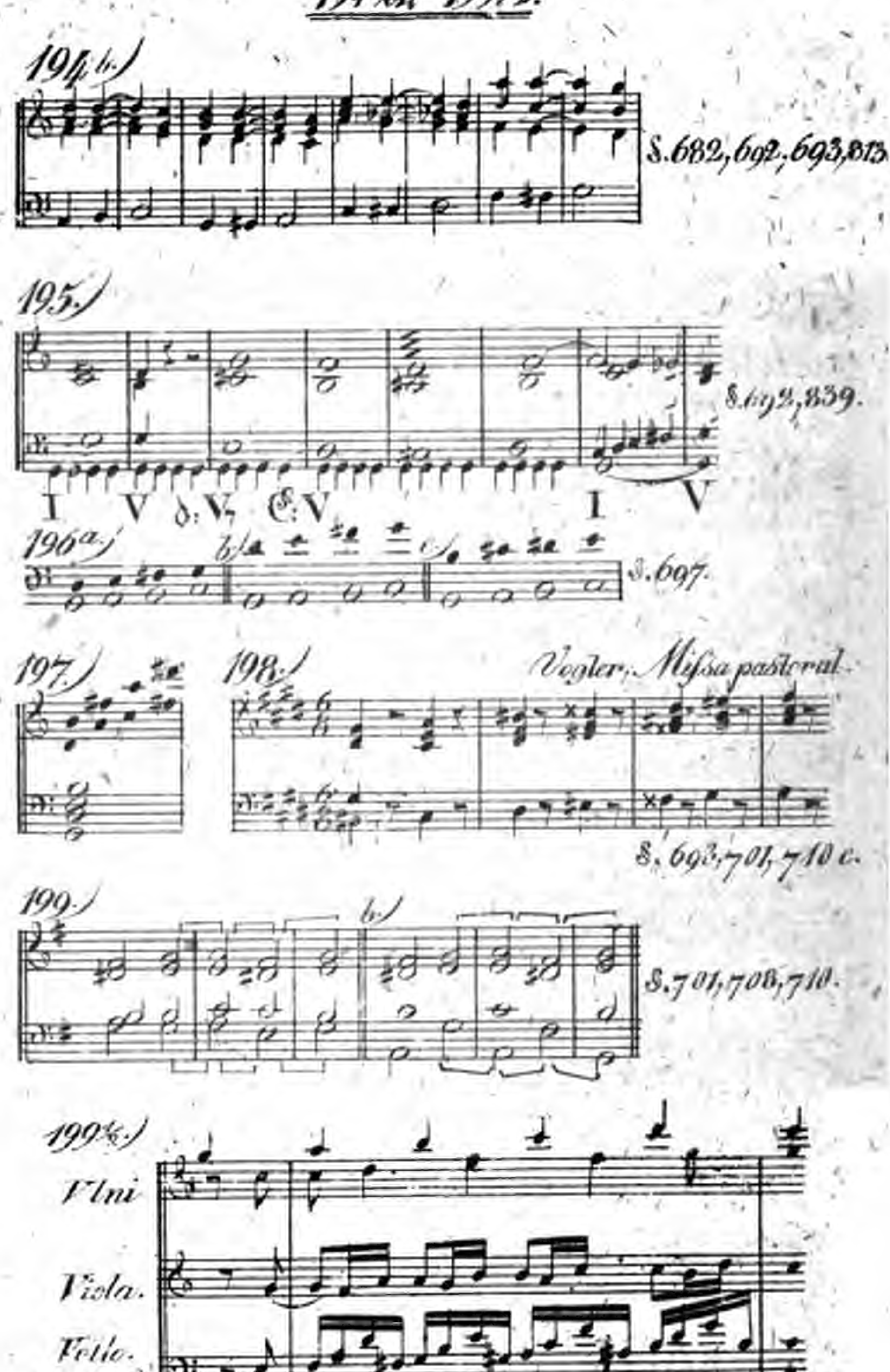

i.)
k.)
l.)
m.)

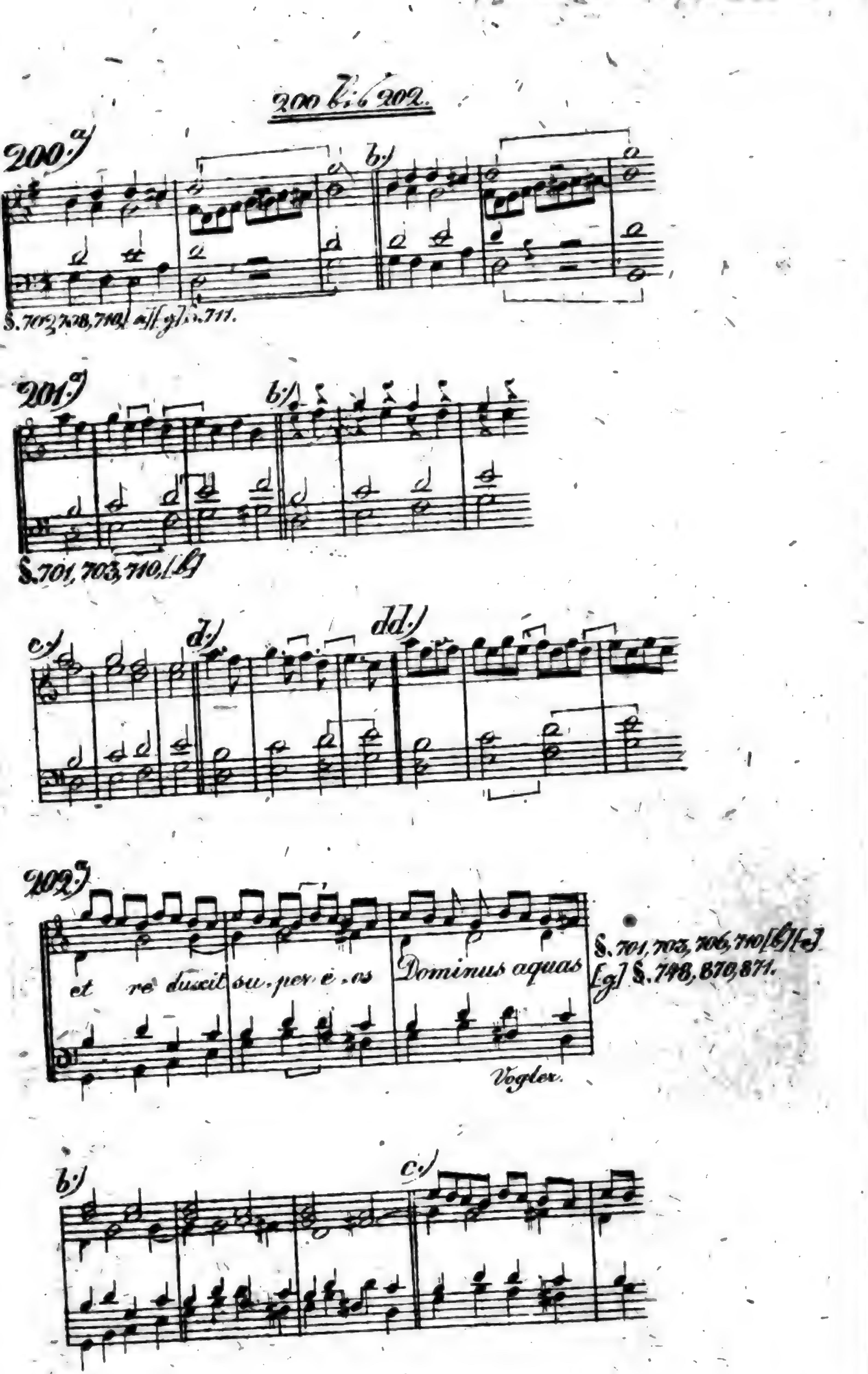
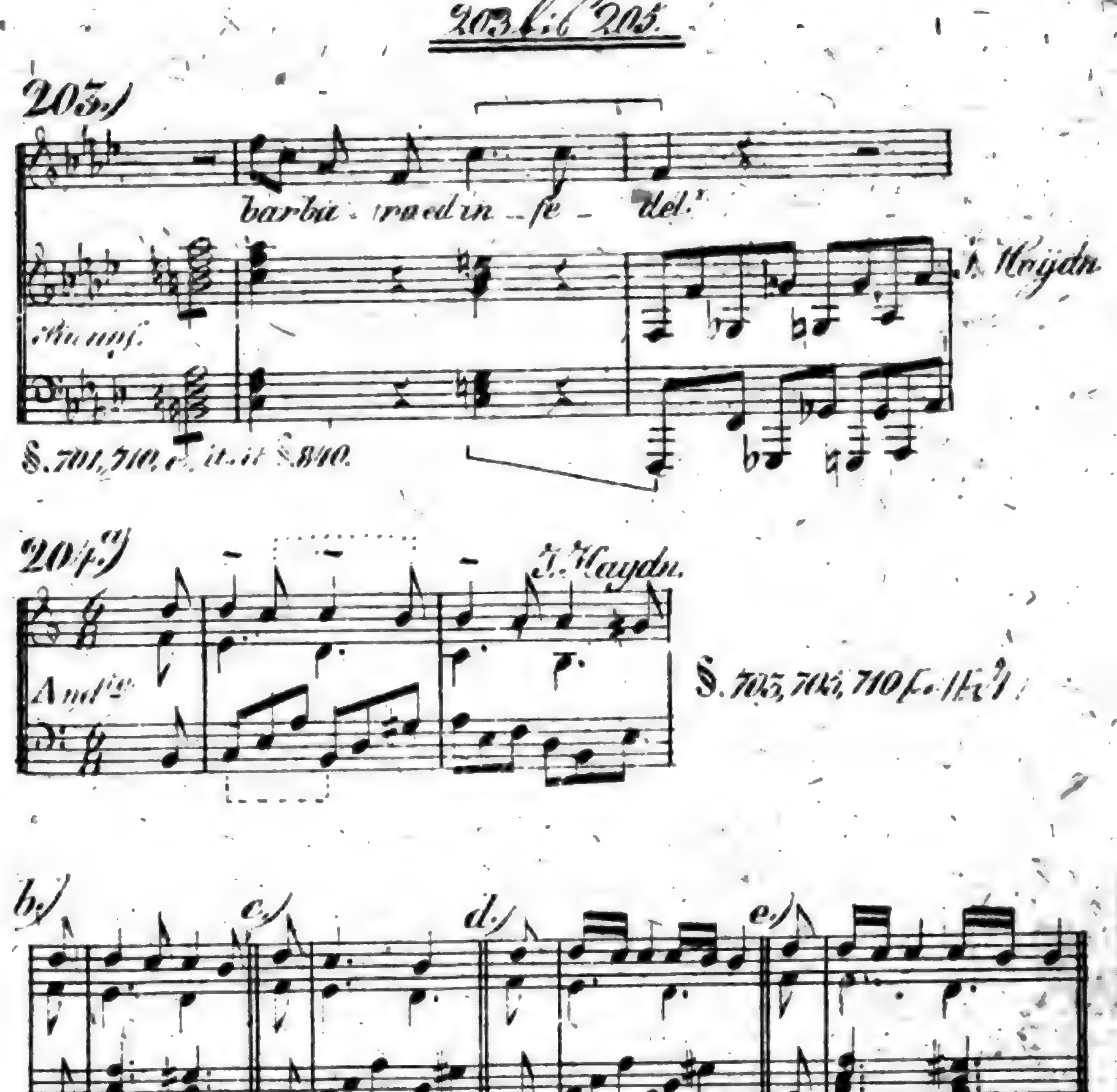

138a)
§. 664,676,678,682,688,695.

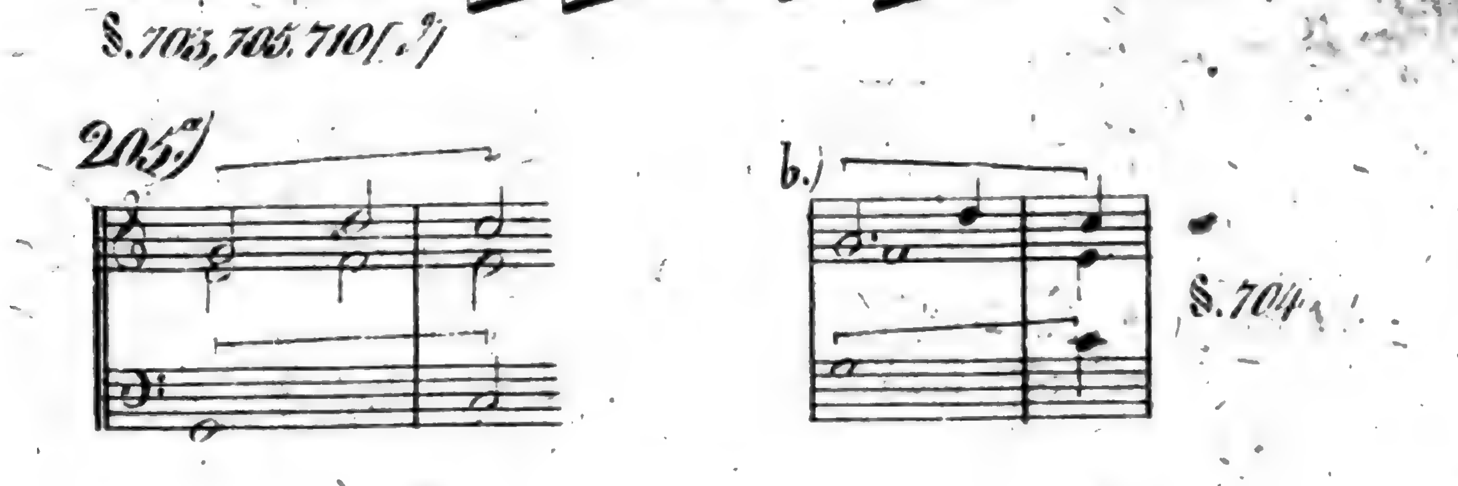
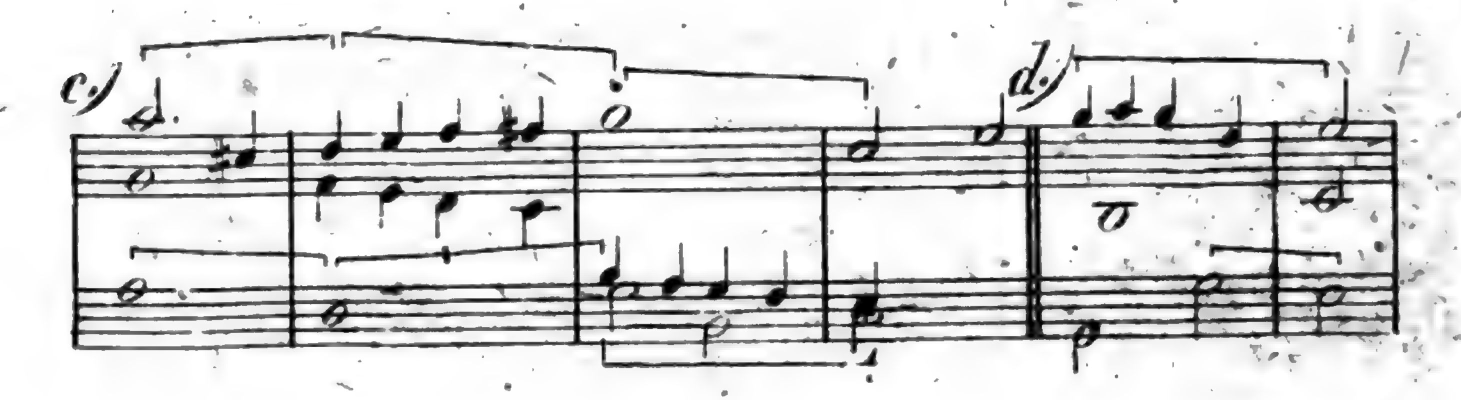
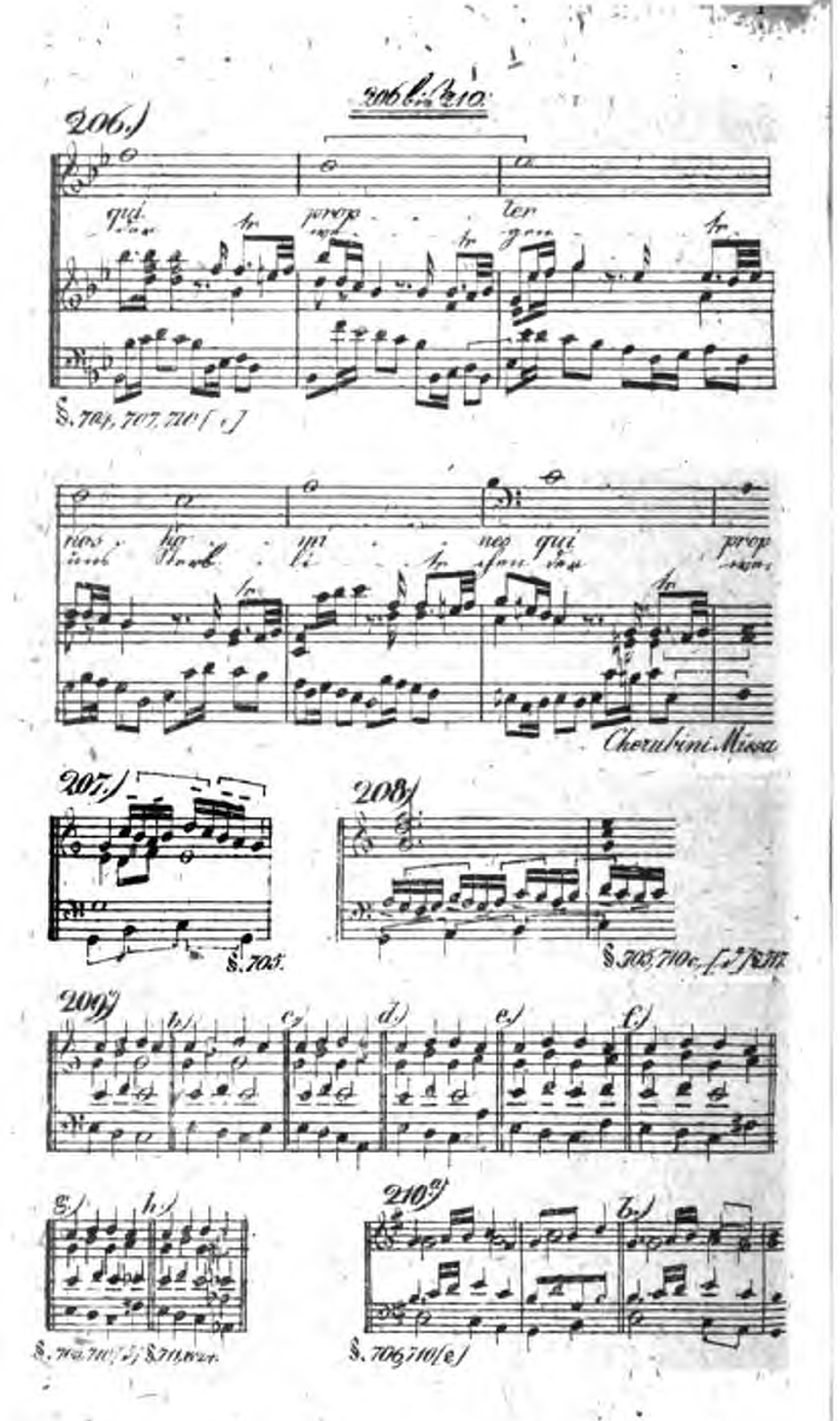
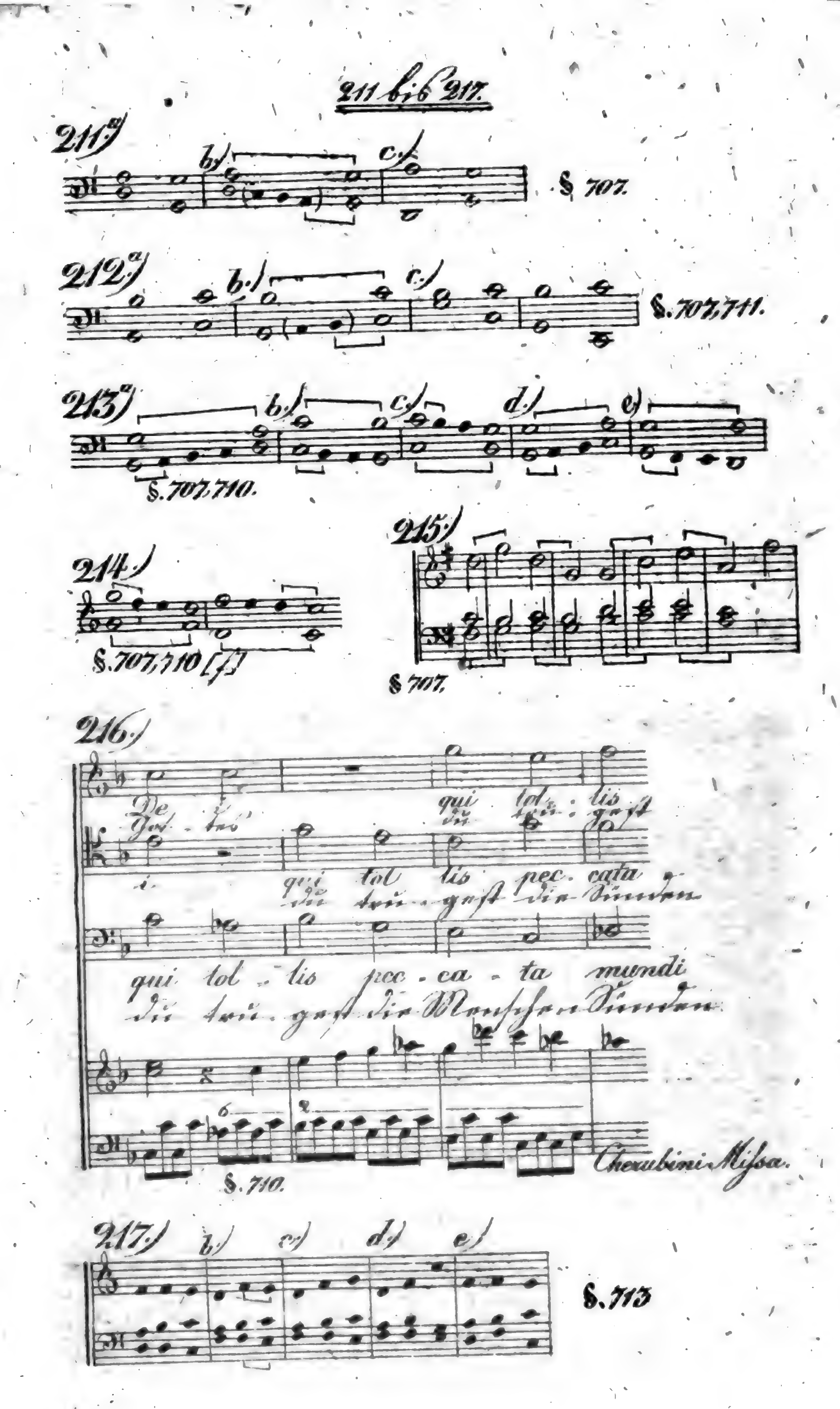

b.)
§. 679,678,688,695.

139 bis 143.
§. 664, 666, 670 1/2, 676, 686, 688, 692, 693, 695, 724, 727, 750.
§. 693. 750.
§. 664, 676, 686, 682,
§. 664, 676, 680, 682.
§. 664, 676, 682,
724, 746.
§. 664, 682, 694.

§. 664, 676, 680, 682, 824.

§. 664, 680, 682, 887.

§. 693.

147 bis 155
§. 664, 676, 682, 693, 724.
§. 664, 692, 699.
§. 664, 676, 682, 692.
§. 664, 676,
§. 665, 676, 678, 682.
Bethoven.
§. 665, 676, 682, 683, 751, 860,

156.)
§. 667, 676, 685.
157.)
§. 667, 676, 681, 685, 692, 702, 710.
157b.)
158.)
§. 667, 676, 682, 685.
159.)
Largo.
f
p
J. Haydn.
§. 667, 676, 682, 685, 692, 864.
160.)
b.)
§. 668, 676, 686, 695, 703, 710 b.

c.)
§. 668, 676, 686, 702.
161.)
§. 668, 676, 686, 703.
162.a)
(Kirnberger.)
b.)
§. 668, 676, 686, 695, 703, 710, [d], 753

Digitized by Google

169 a.)
b.)
§. 670, 676, 470, 680.
170 a.)
b.)
§. 670, 676, 680, 689.
171 a.)
b.)
§. 669, 676, 680, 689, 687, 913.
172.)
I V VI
§. 670½, 676, 680.
173.)
b.)
c.)
d.)
§. 670½, 676, 680.
I VI I VI I VI
174.)
I IV V VI
§. 670½, 676, 680, 688, 727.
175 a.)
b.)
§. 671.
176 a.)
Vlino 1.
Vlino 2.
Viola.
Vello.
§. 671, 676.

176 b.)
177.)
b.)
§. 671, 695.

178 bis 184.
178 a) b)
§. 672, 689, 706, 710
179 a) b)
§. 673, it, 690.
180 a) b)
§. 673, it, 690, it,
181 a) b)
§. 673, it, 690, it. 707, 768.
182 a) b)
182 c)
§. 673, 680, 690, 695.
183)
no. vi. ta
Mozart.
§. 673, 676, 679, 680 it. 682, 690, 697.
184)
lau da mus be. ne di cimus te
mus te, be. ne di . cimus te
§. 674, 676, 680, 682, 690, 796, 822, 824, 861.
Cherubini-Missa.

185 bis 189.
185 a) b) c)
§. 674, 682, 690.
186 a) b) c)
aa)
bb)
§. 674, 676, 682, 690.
187 a) b) c)
§. 675, 680, 682.
188)
Mozart.
I II V I
§. 675, 682, 691, 692, 707, 710, [f] §. 891.
189.)
Adagio.
dim:
c: I IV Es: I c: II° G: V c: V
§. 681, 692, 707, 710, c.

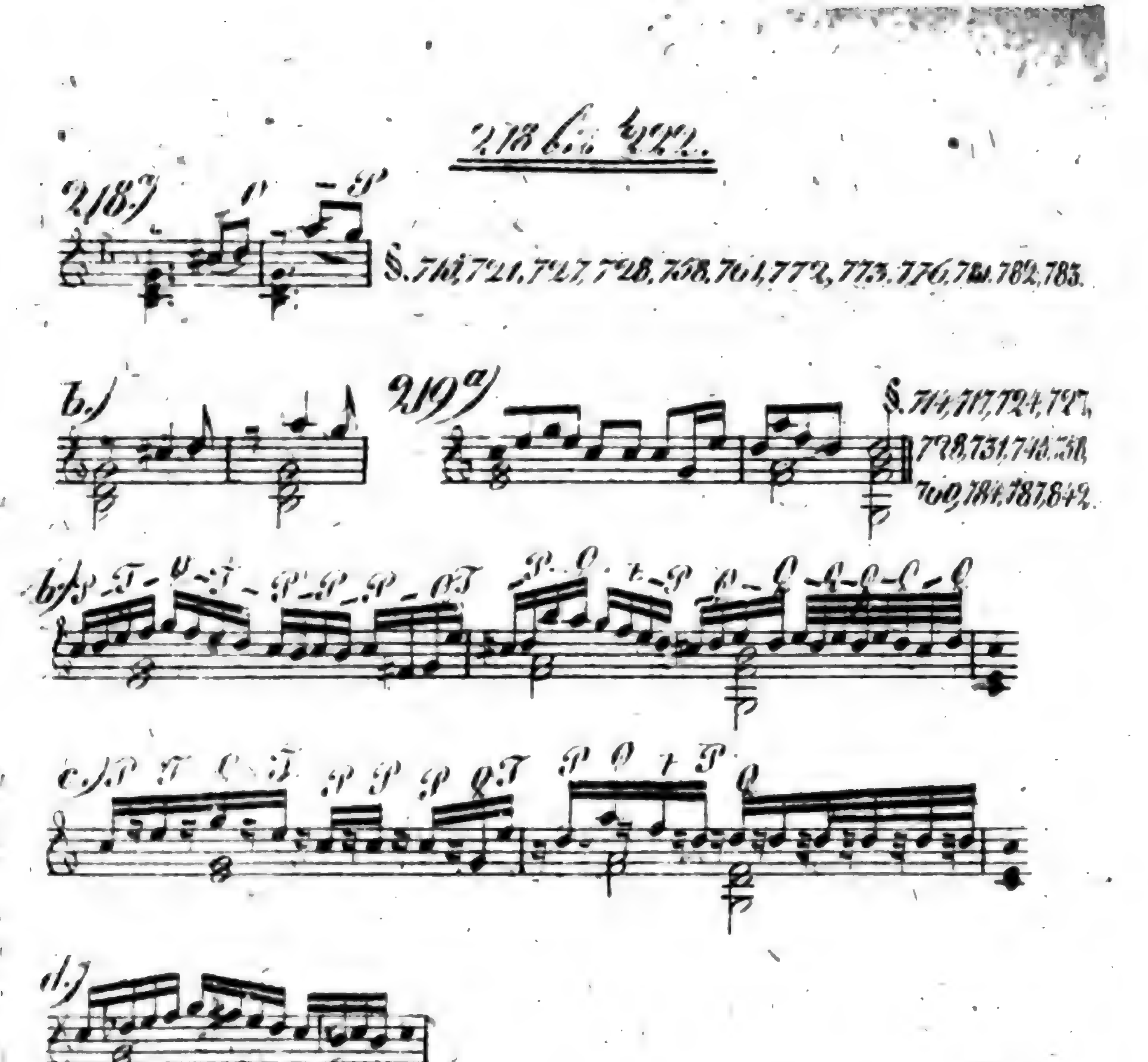
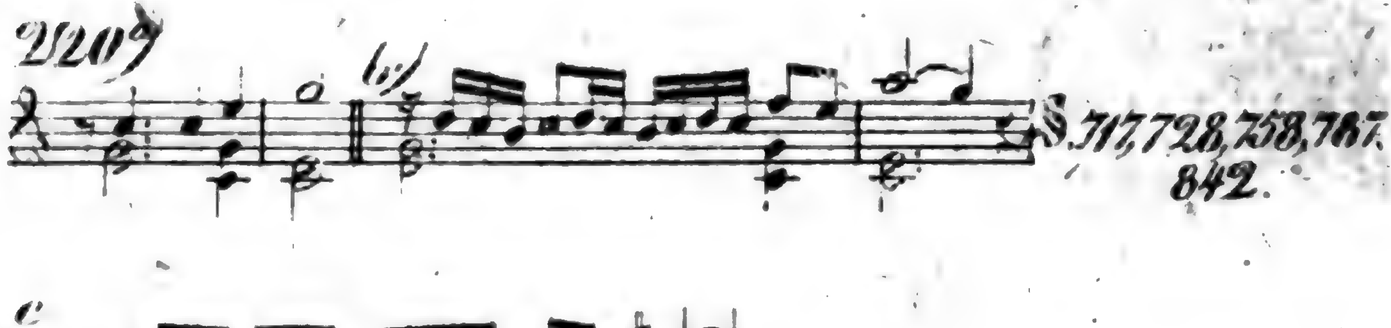
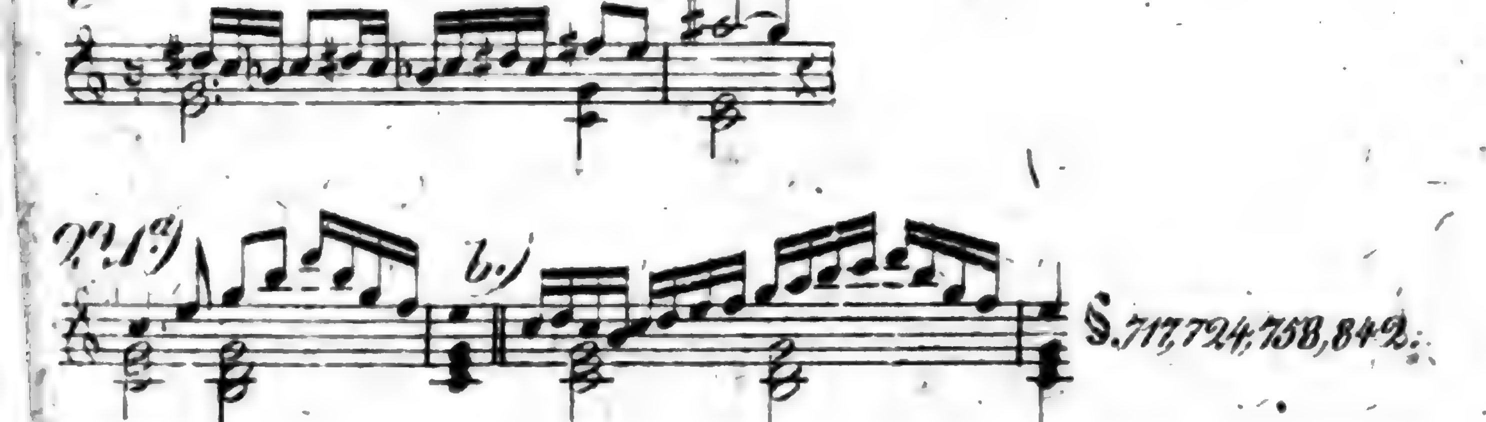
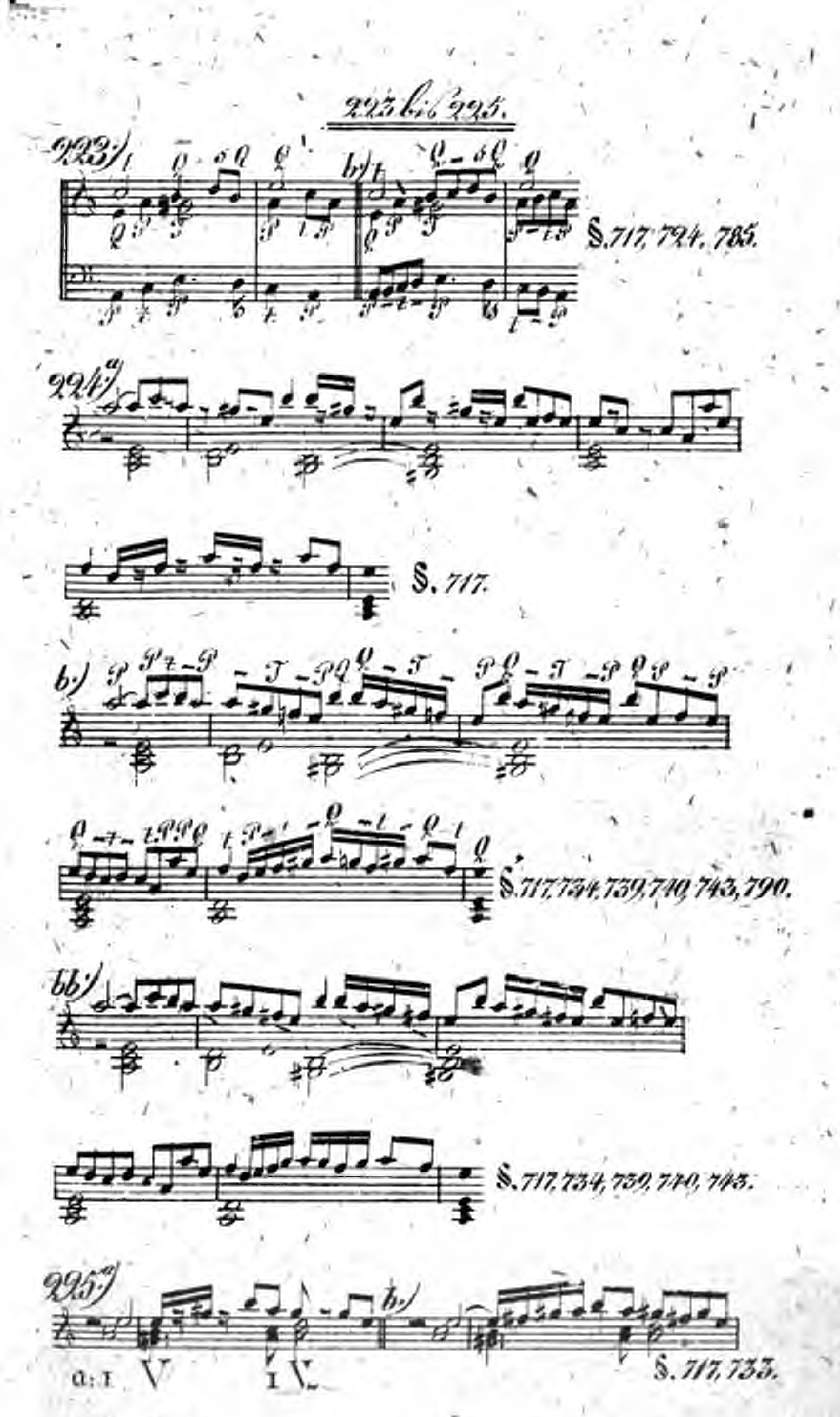
190.) Andante aus Grétry's Richard coeur de lion, nach der Original partitur.

S. 670, 670 : 2 676, 680.



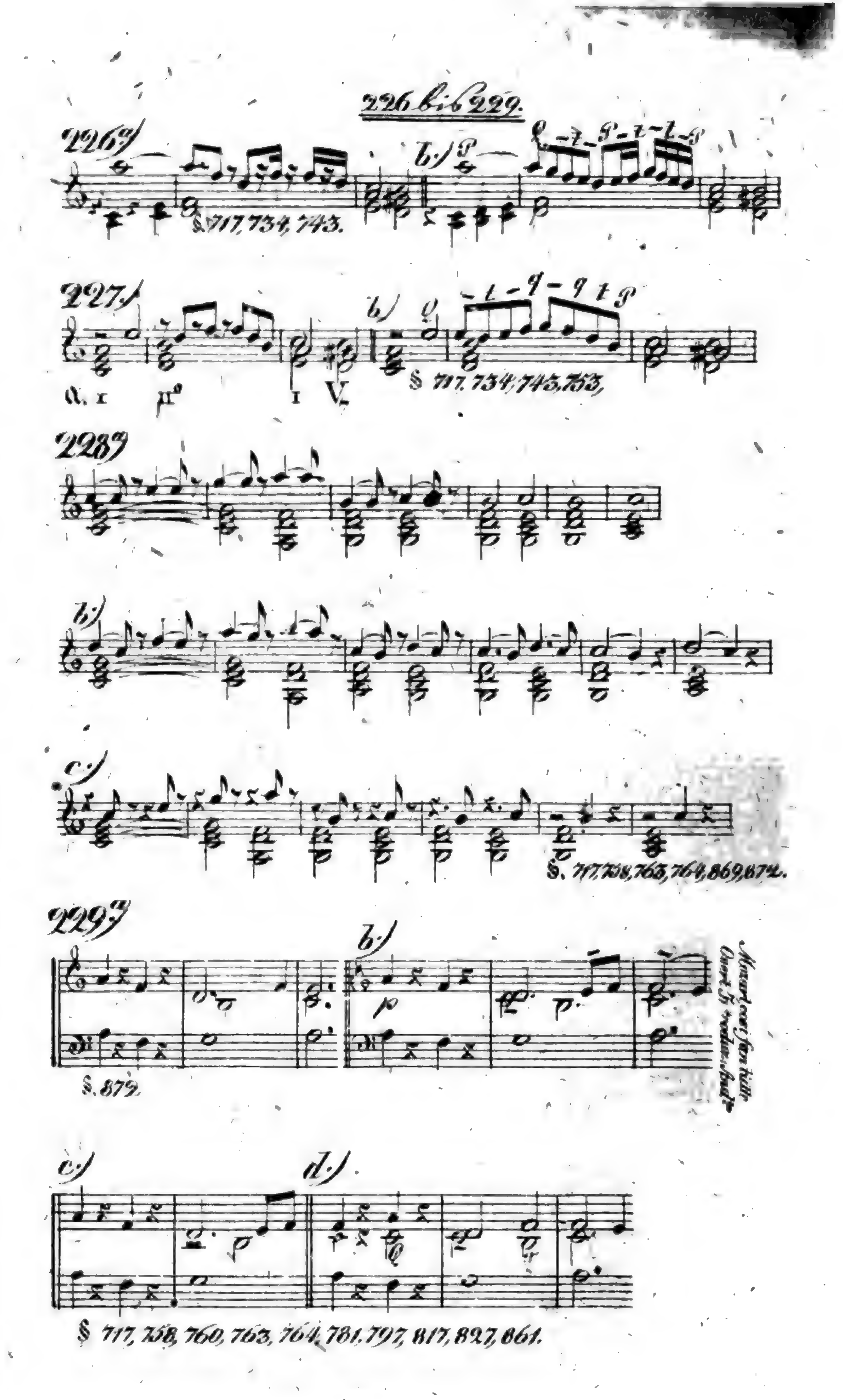
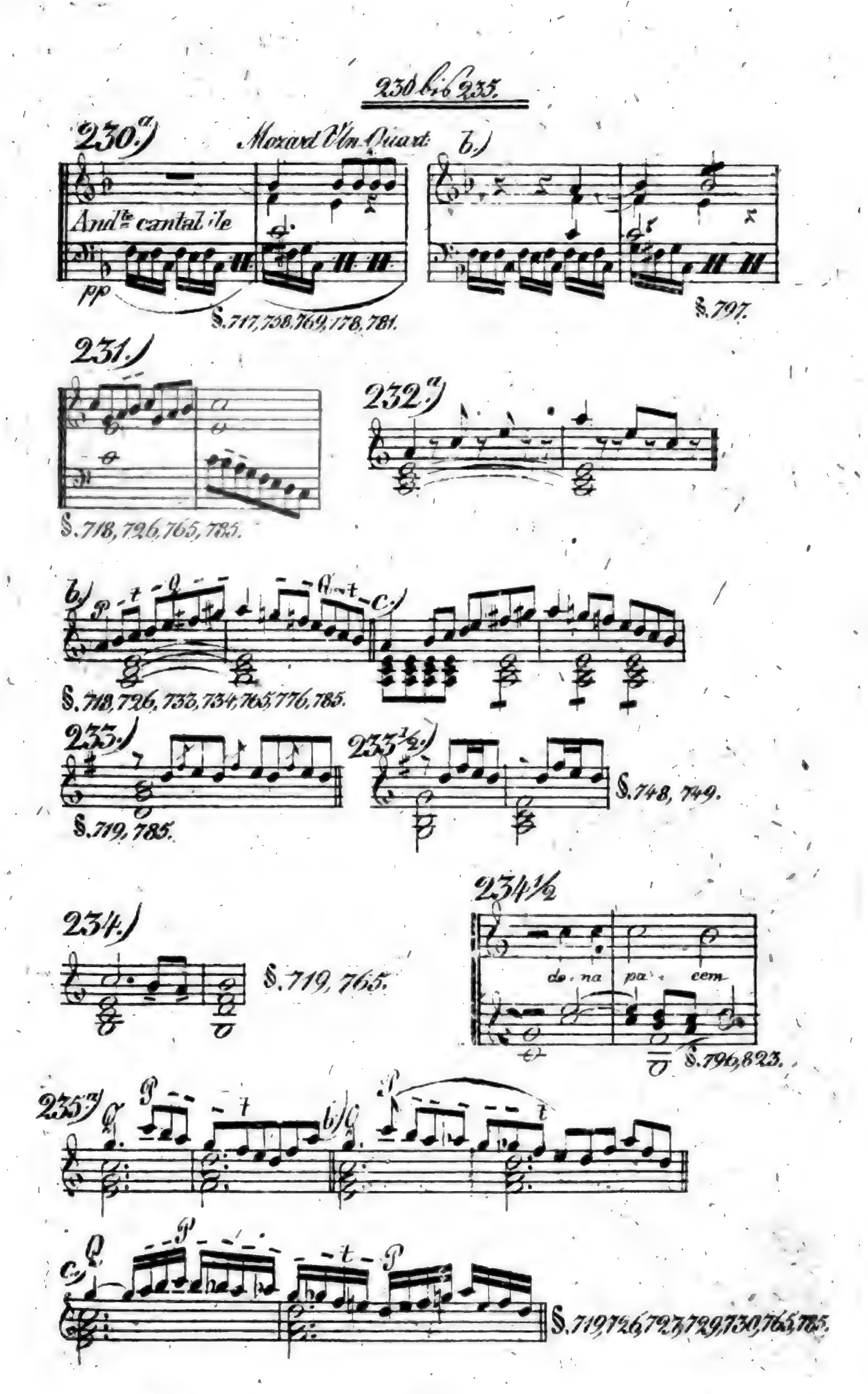
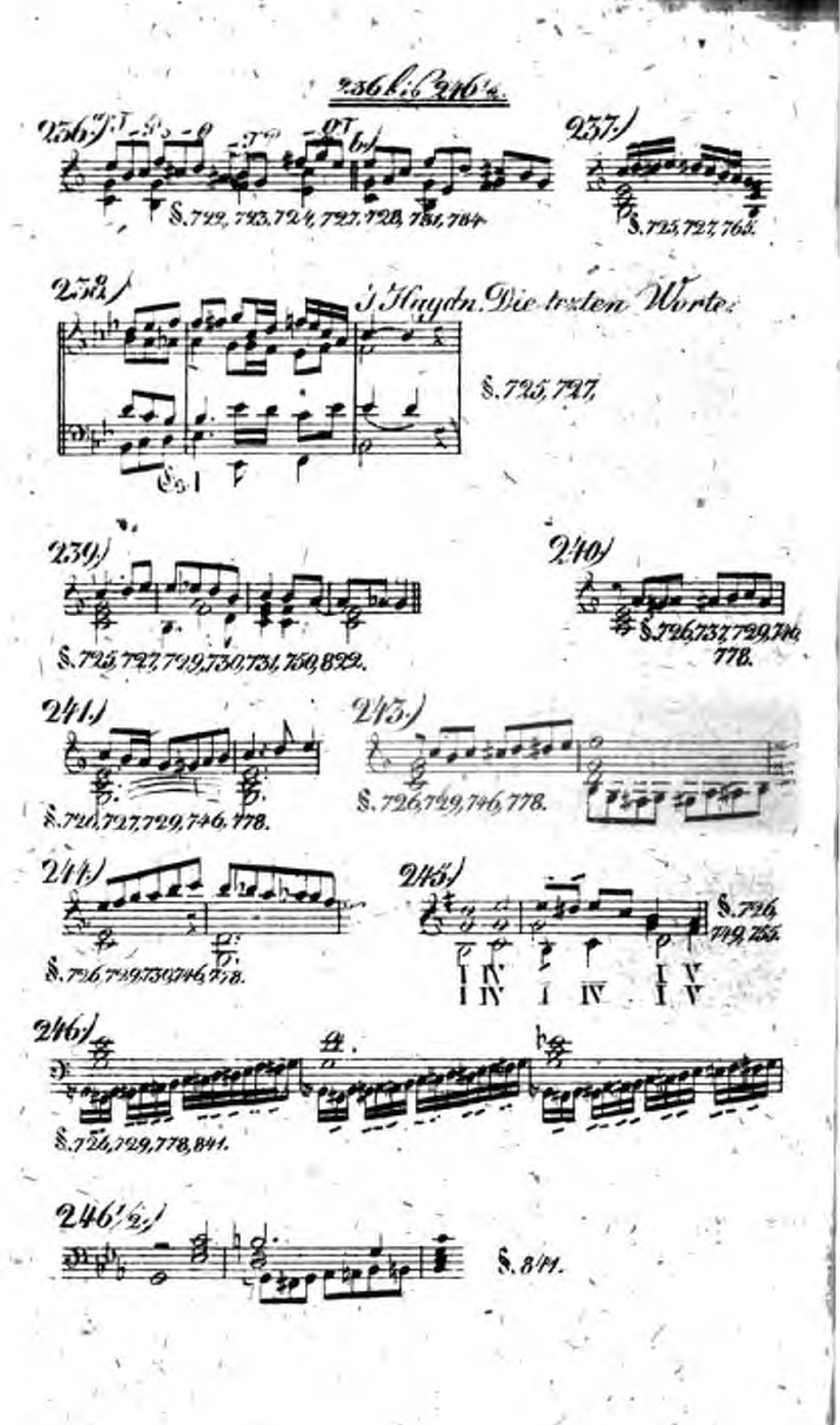
S. 676, 680, '32, 692.

Digitized by Google

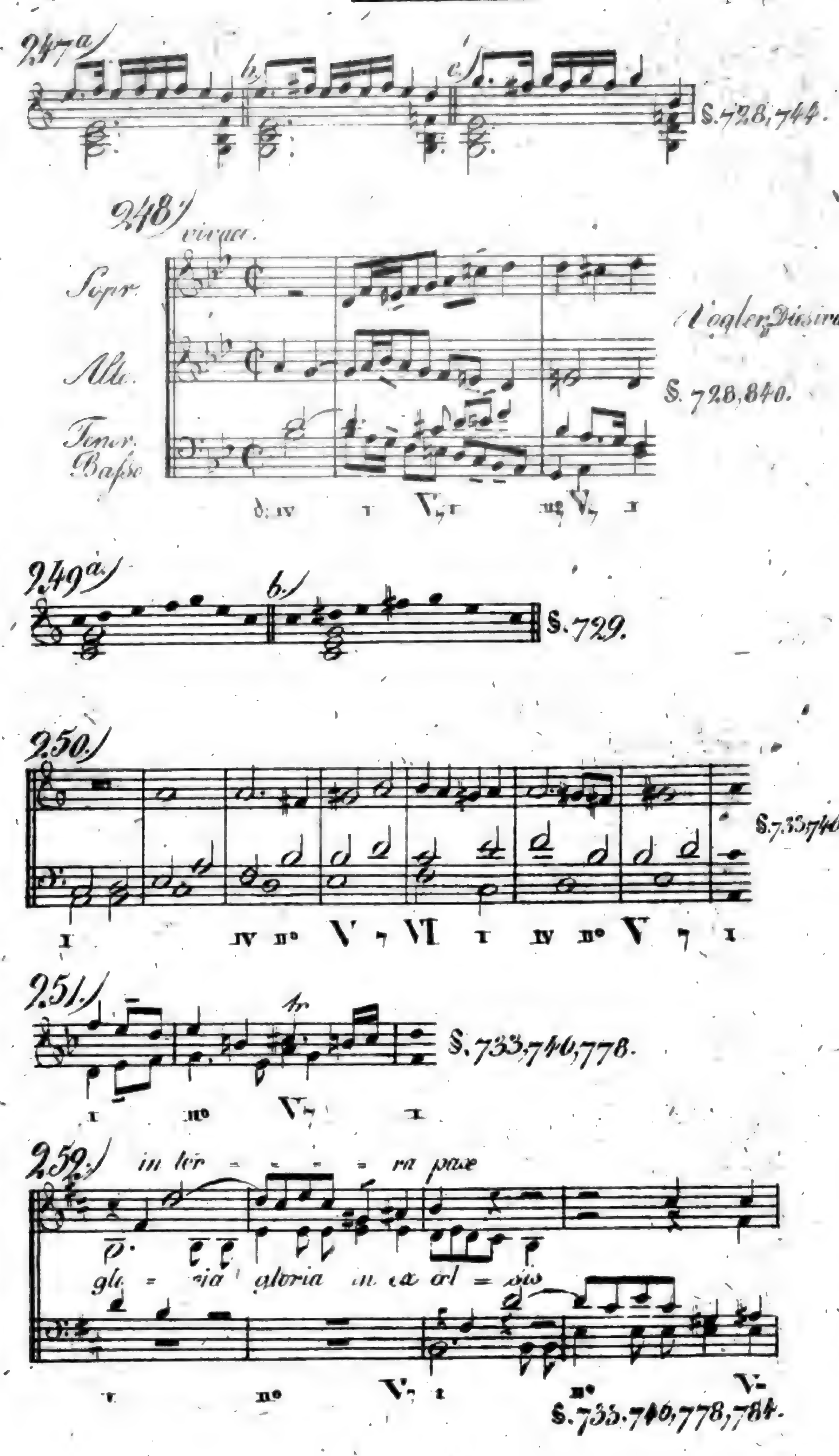
194 bis 199½.

Digitized by Google

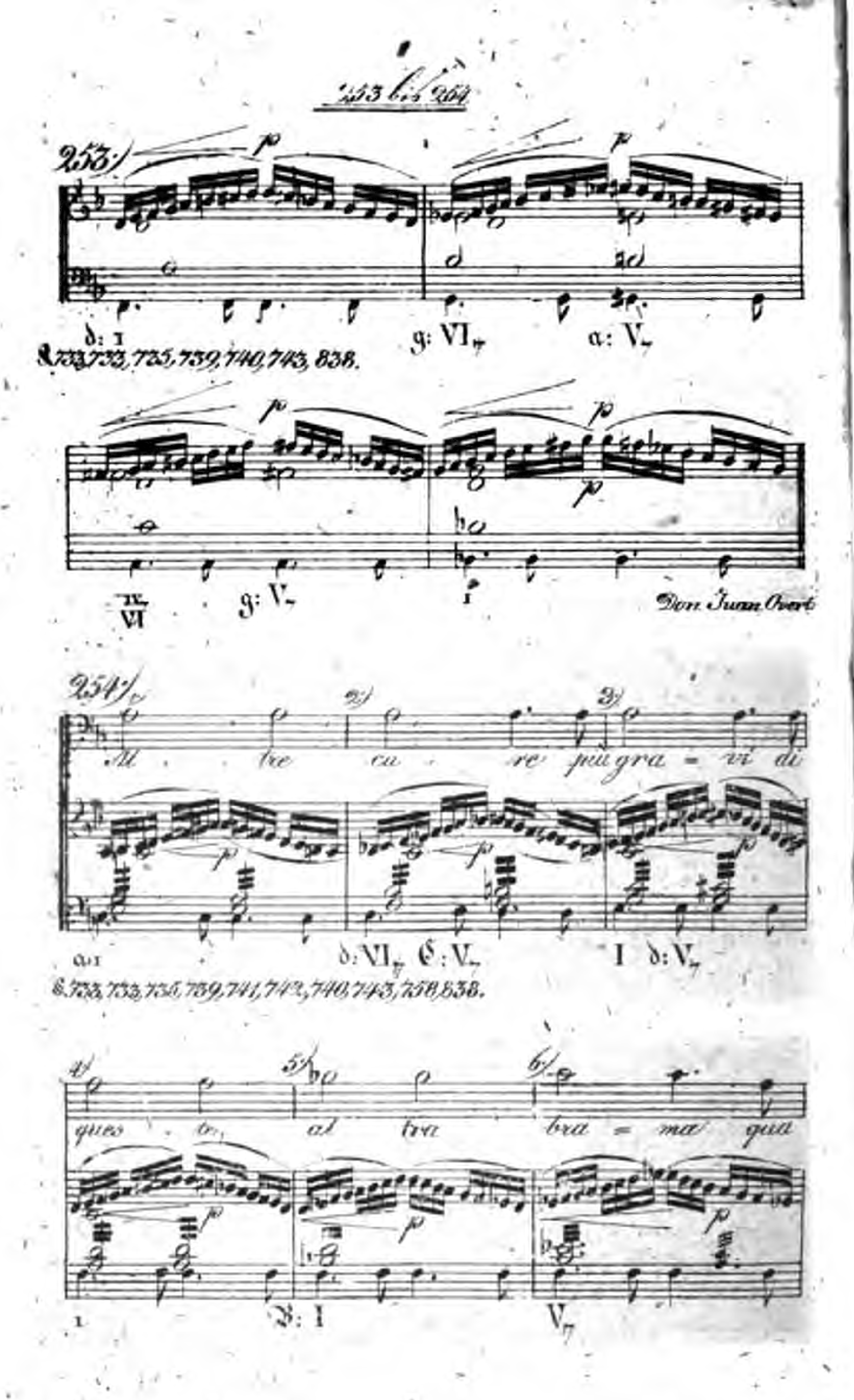
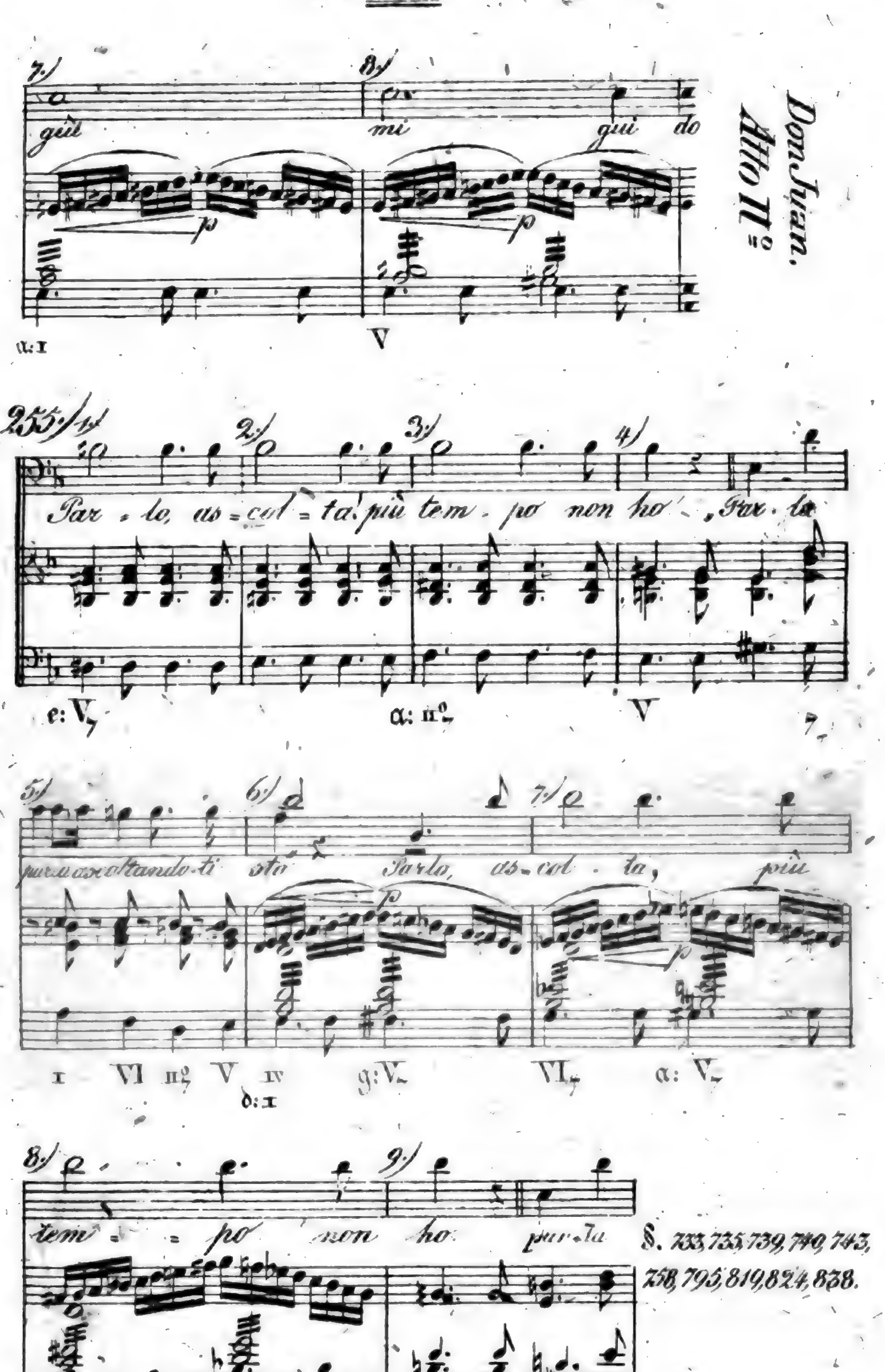
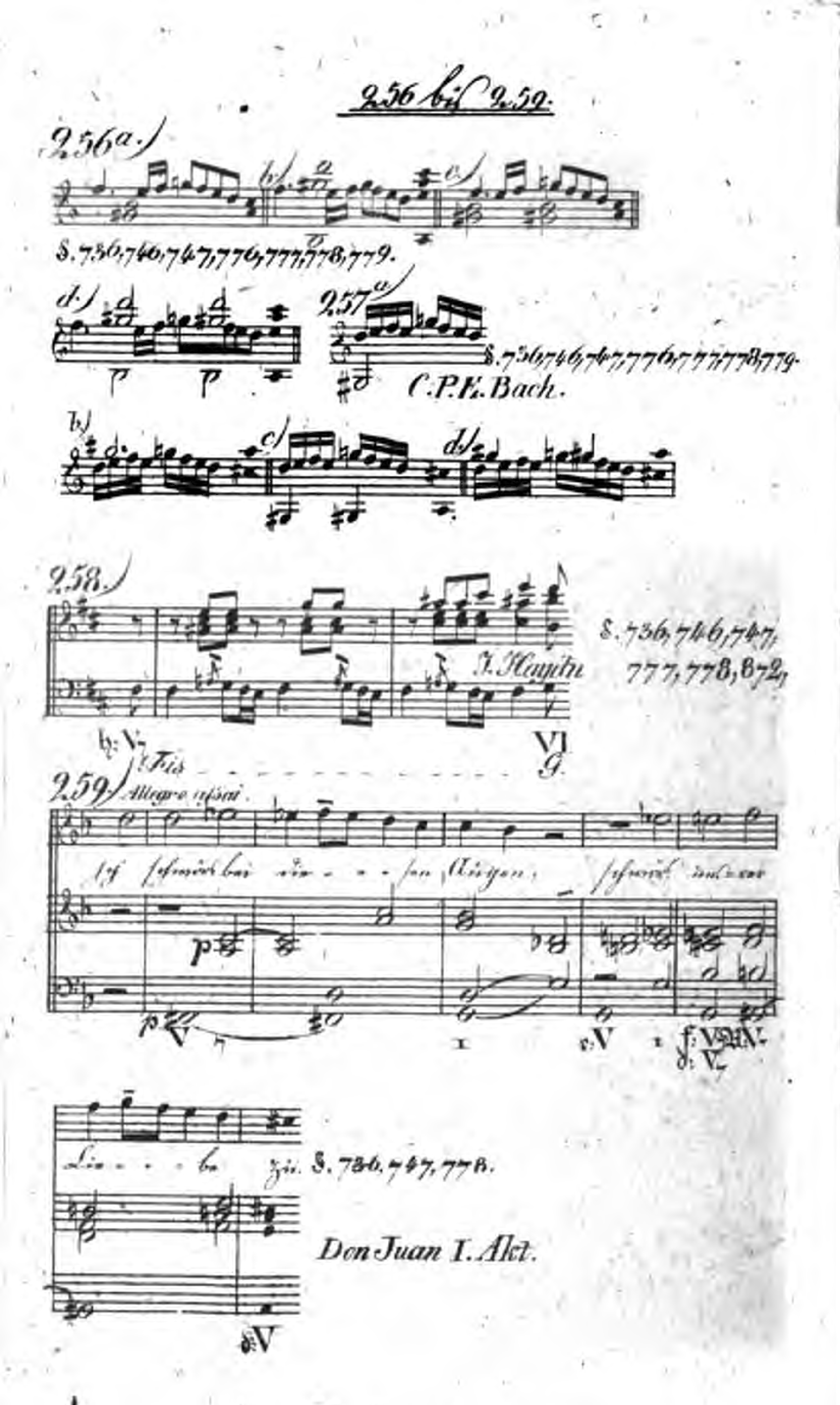

200.) a)
b)
§. 703, 708, 710. a) [g] §. 711.
201.)
b.)
§. 701, 703, 710. [b]
c.)
d.)
dd.)
202.)
et re duxit su . per e . os
Dominus aquas
§. 701, 703, 706, 710 [b] [e] [g] §. 748, 870, 871.
Vogler.
b.)
c.)

203.)
barba - ro ed in - fe - del.
J. Haydn
§. 701, 710, c. it. it §. 840.
204.)
J. Haydn.
Andte
§. 703, 705, 710 f.

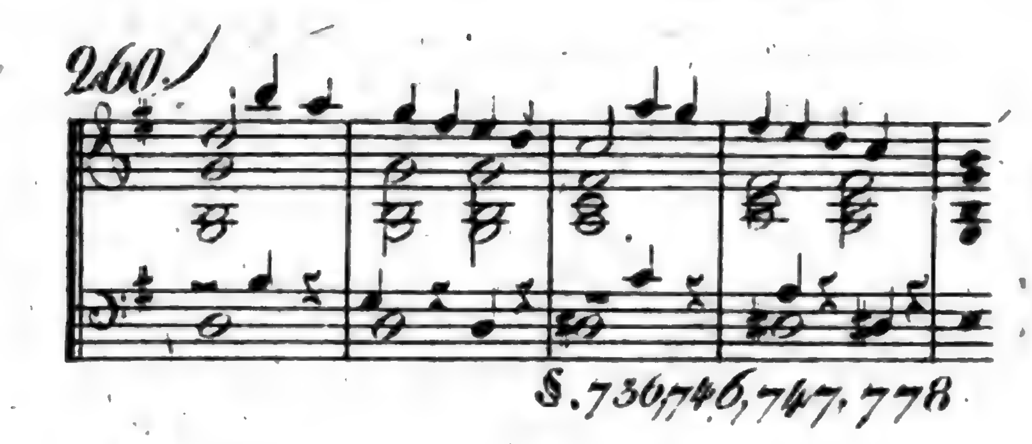

b.)
c.)
d.)
e.)
§. 703, 705. 710 f.

205.)
b.)
§. 704.
c.)
d.)

206 bis 210.
206.)
qui
propter
nos
ho
mi
nes qui
prop
tr
§. 704, 707, 710 [c]
Cherubini Missa
207.)
§. 705.
208.)
§. 705, 710c, [c] 1237.
209.)
b.)
c.)
d.)
e.)
f.)
g.)
h.)
210.)
b.)
§. 706, 710 [e]

Digitized by Google

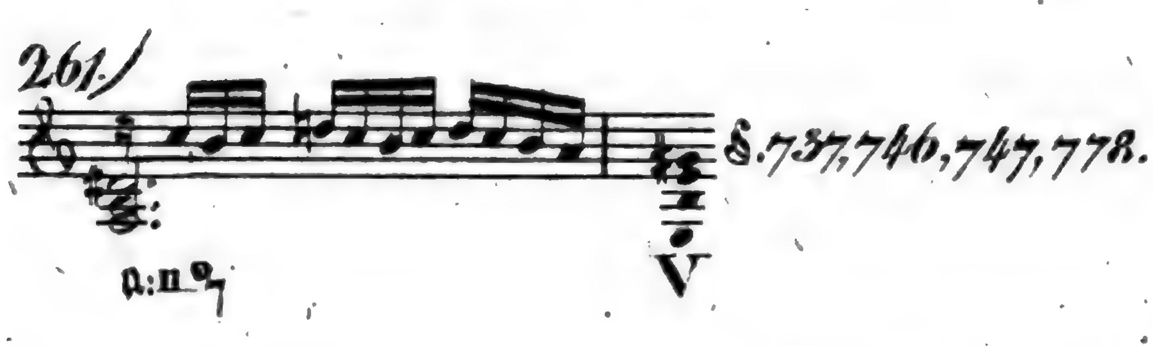
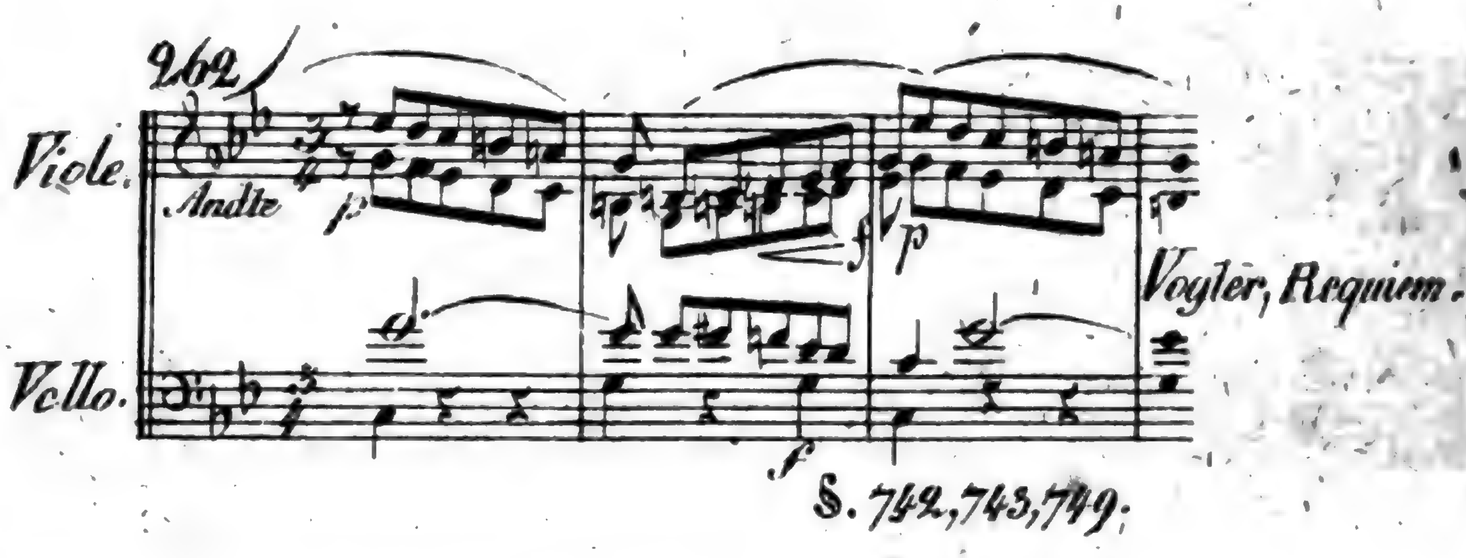
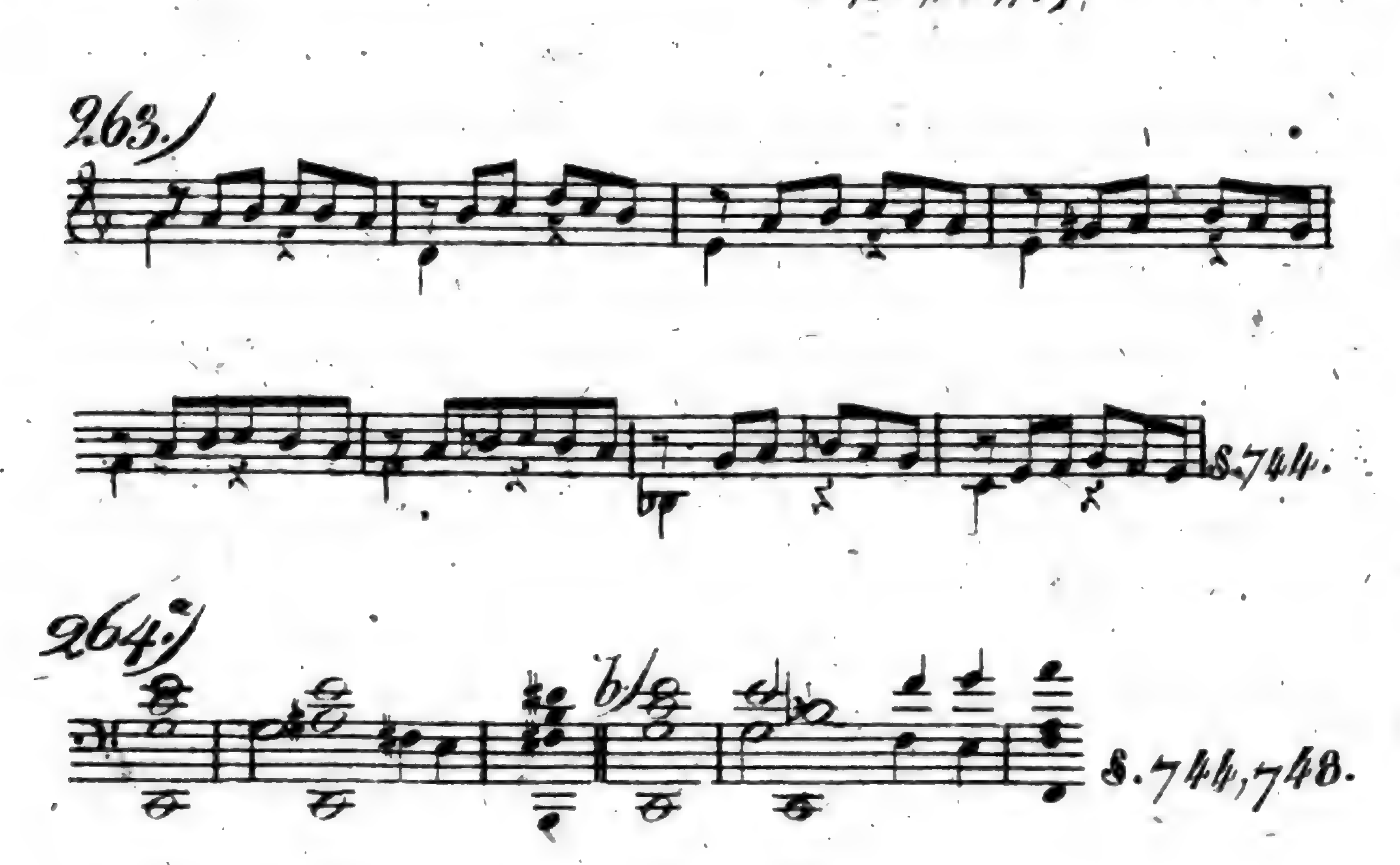
218 bis 222.



223 bis 225.
223) a)
b)
§. 717, 724, 785.
224) a)
§. 717.
b)
§. 717, 734, 739, 740, 743, 790.
bb)
§. 717, 734, 739, 740, 743.
225) a)
b)
§. 717, 733.

226 bis 229.
226. a)
§ 717, 734, 743.
b)
227. a)
b)
§ 717, 734, 743, 753,
228. a)
b)
c)
§. 717, 758, 763, 764, 869, 872.
229. a)
§. 872.
b)
c)
d)
§ 717, 758, 760, 763, 764, 781, 797, 817, 827, 861.

230 a)
Mozart Vln Quart:
b)
Andte cantabile
pp
§.717, 758, 769, 778, 781.
§.797.
231.)
§.718, 726, 765, 785.
232 a)
b)
c.)
§.718, 726, 733, 734, 765, 776, 785.
233.)
§.719, 785.
233½)
§.748, 749.
234.)
§.719, 765.
234½
do - na pa - cem
§.796, 823.
235 a)
b)
c.)
§.719, 726, 727, 729, 730, 765, 785.

236 b. b. 246 a.
236)
§.722, 723, 724, 727, 728, 731, 764.
237)
§.725, 727, 763.
238)
J. Haydn. Die letzten Worte.
§.725, 727.
239)
§.725, 727, 729, 730, 731, 750, 822.
240)
§.726, 727, 729, 746, 778.
241)
§.726, 727, 729, 746, 778.
243)
§.726, 729, 746, 778.
244)
§.726, 729, 730, 746, 778.
245)
§.726, 749, 755.
I IV I IV I V
I IV I IV I V
246)
§.726, 729, 778, 841.
246(2)
§.841.

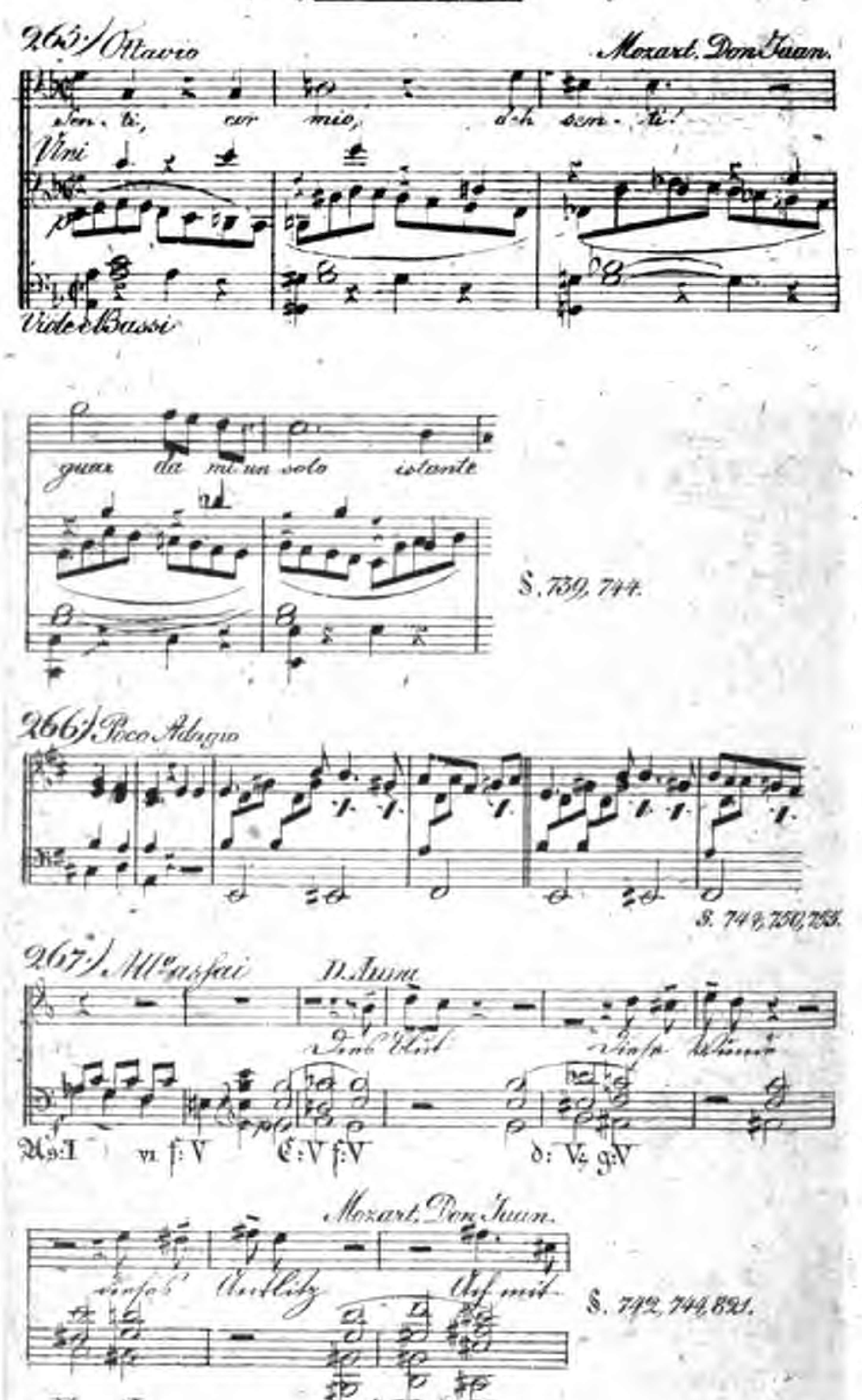


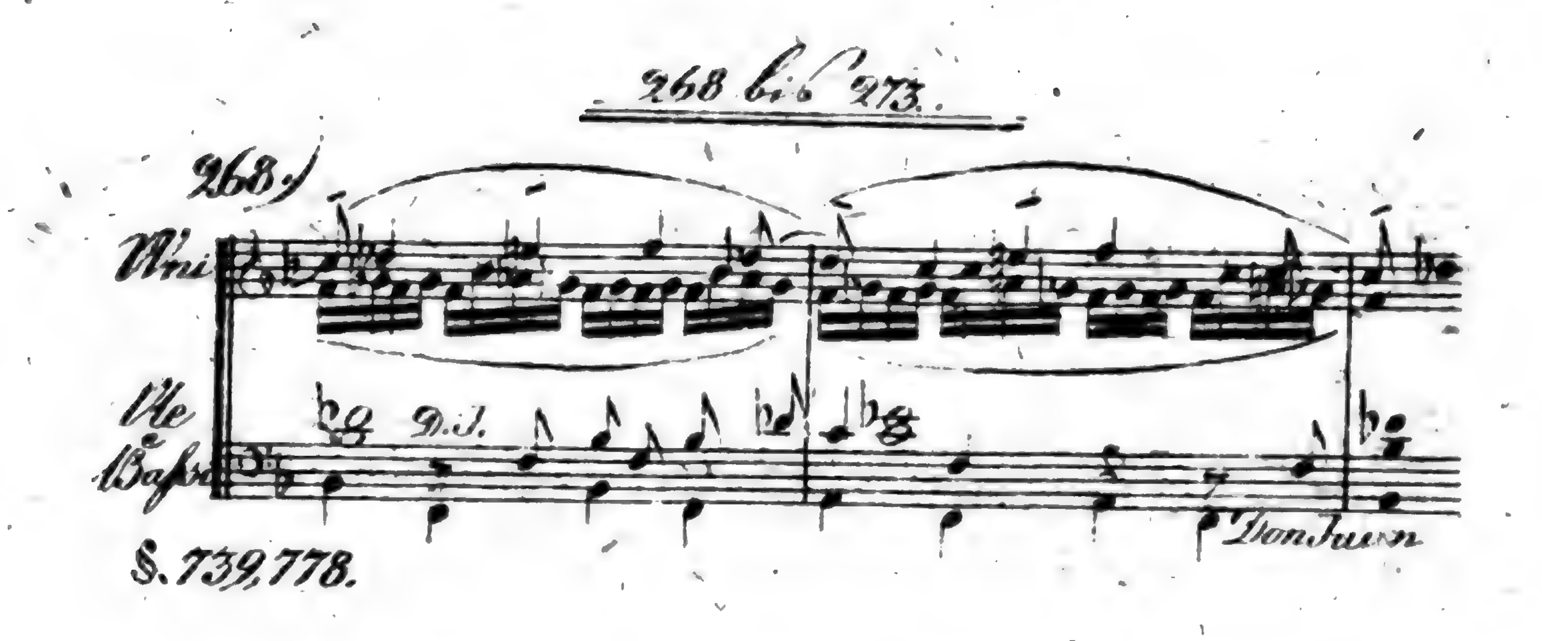
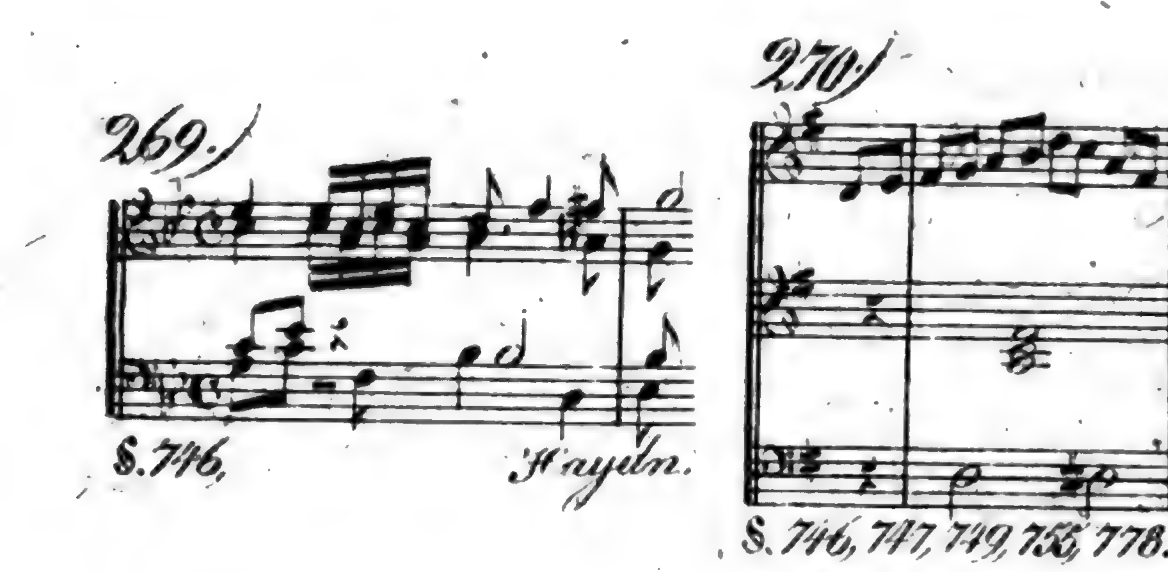
Digitized by Google

253 bis 264
253.)
g: VI
a: V
g: V
Don Juan Overt.
254.)
Al tre cu re pugra vi di
ques to al tra bra ma qua
d: VI
I d: V

Don Juan. Atto II°
giù mi guido
Par - lo, as - col - ta, più tem - po non ho. Par - la
pur, ascoltando ti sto Parlo, as - col - ta, più
tem - po non ho. par - la
§. 733, 735, 739, 740, 743, 758, 795, 819, 824, 838.
Don Juan Atto II°

256 bis 259.
256a.)
b)
c)
§.736,746,747,776,777,778,779.
d.)
257a)
§.736,746,747,776,777,778,779.
C.P.E. Bach.
b)
c)
d)
258.)
§.736,746,747,
777,778,872,
J. Haydn
259.)
Allegro assai.
§.736,747,778.
Don Juan I. Akt.

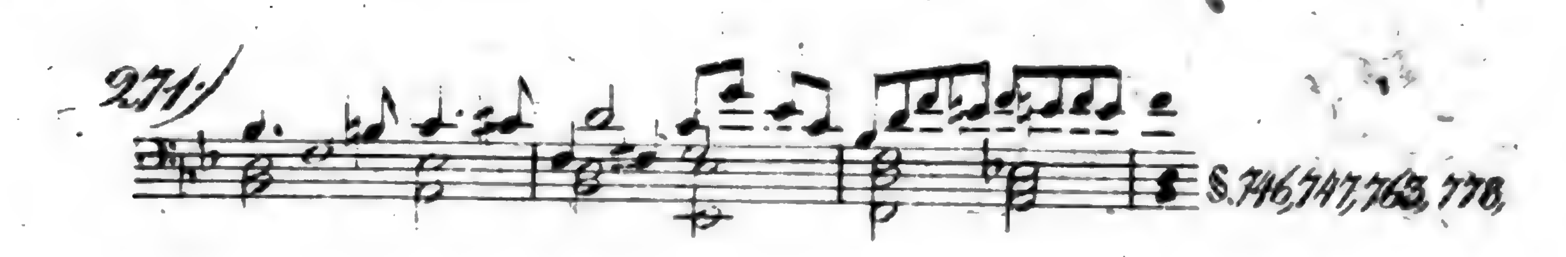


Bethoven Christus am Oelberg.



Digitized by Google

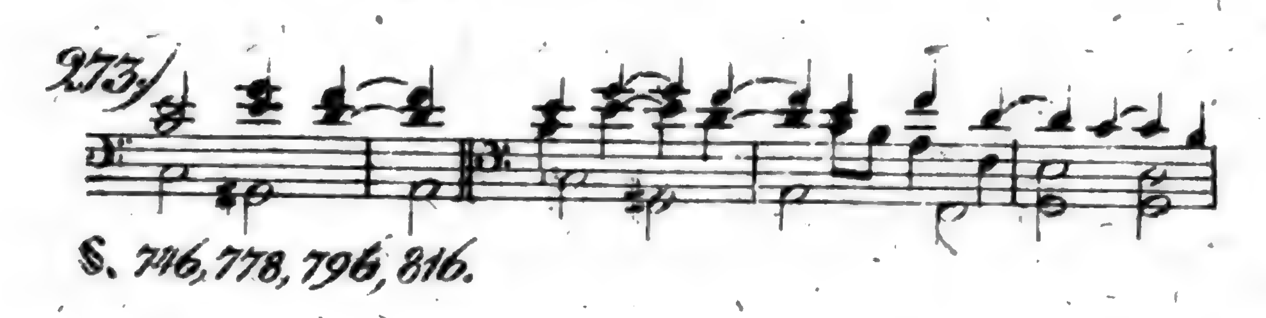
265 bis 267.

265.) Ottavio
Mozart. Don Juan.
son - ti, cor mio, deh sen - ti!
Vlni
Viole e Bassi
guar da mi un solo istante
S. 739. 744.
266.) Poco Adagio
267.) Allo assai
D. Anna
As: I vi f: V C: V f: V d: V7 g: V
Mozart. Don Juan.
dieses Antlitz Auf mit
S. 742. 744. 821.
g: V7 a: V fis: V7 h: V

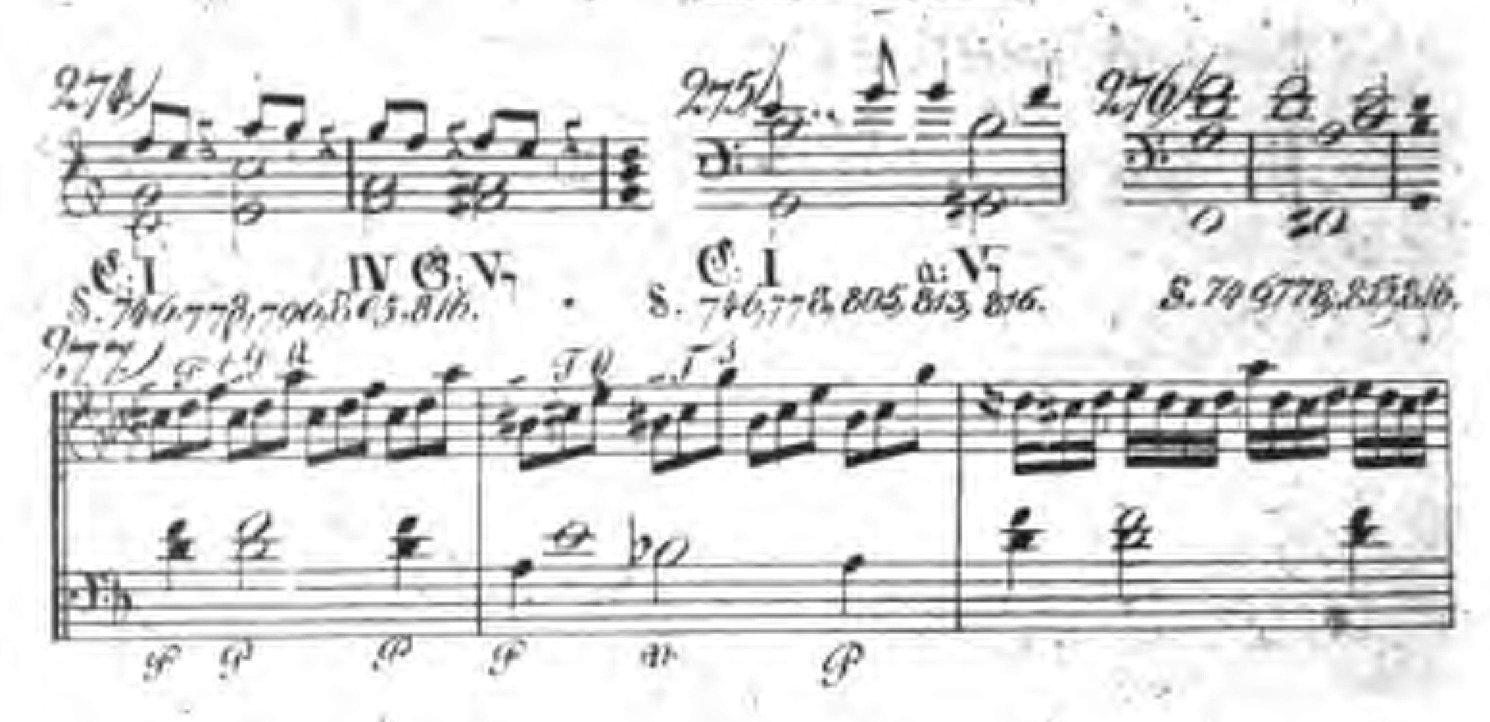
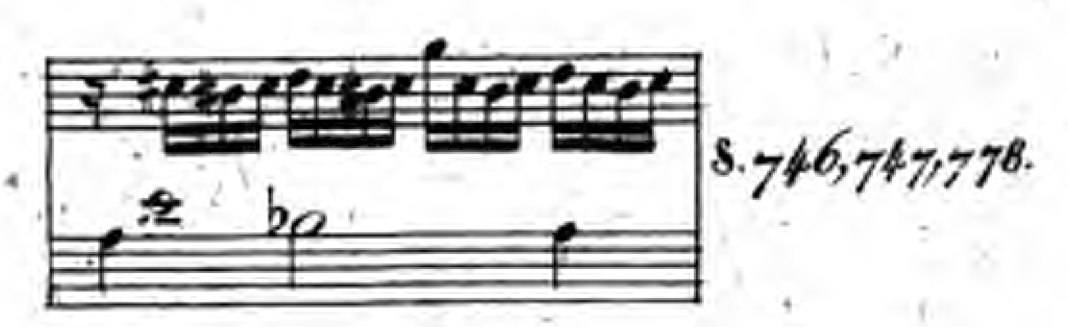
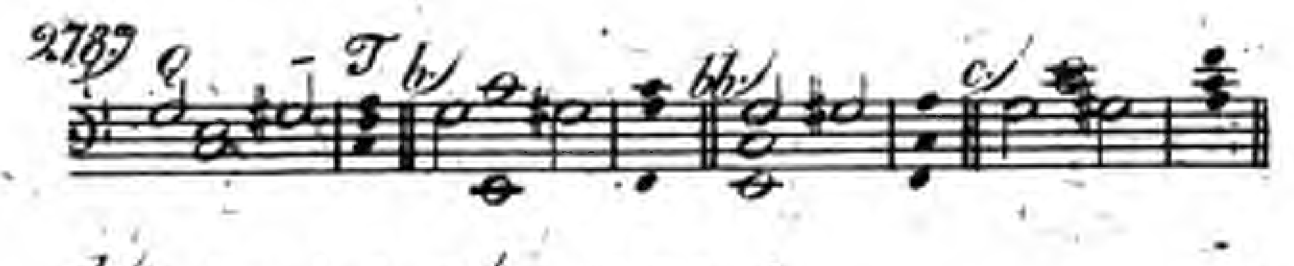
268 bis 273.

268.)
Vni
Vle e Bassi
D.S.
Don Juan
§. 739, 778.

269.)
§. 746.
Haydn.
270.)
§. 746, 747, 749, 755, 778.

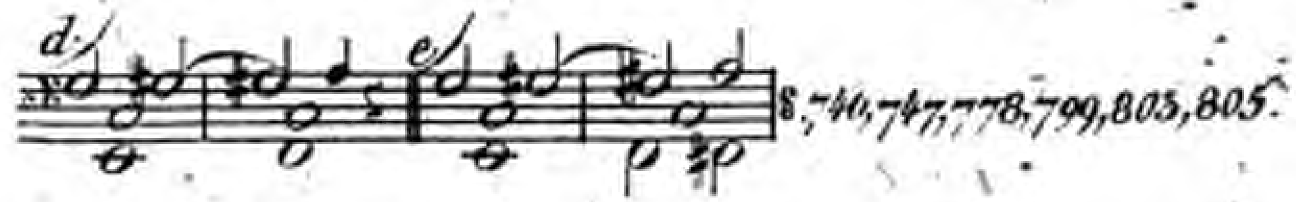
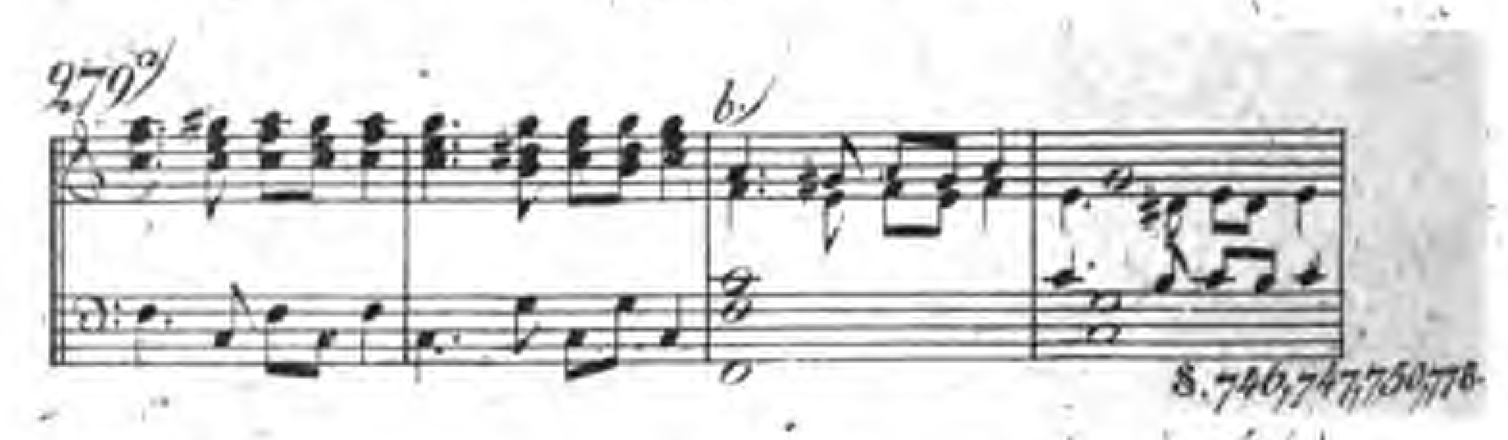
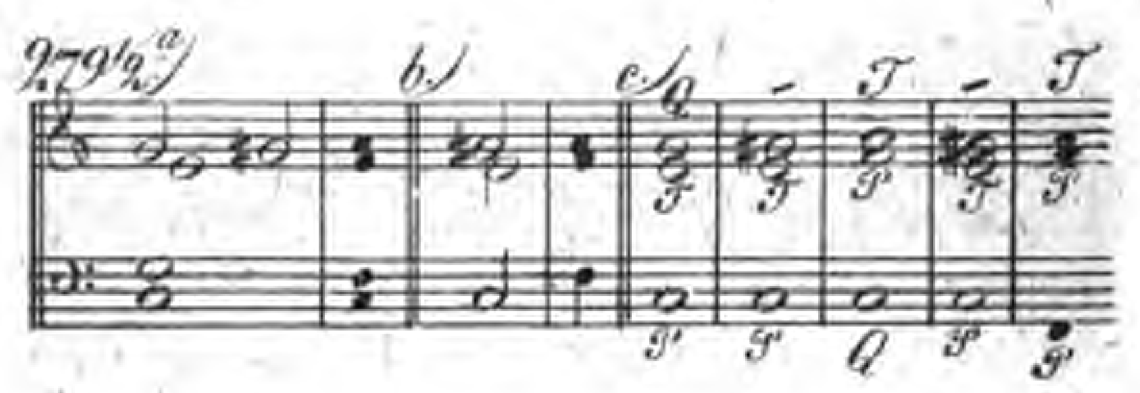


271.)
§. 746, 747, 763, 778.

272.)
§. 746, 778, 896.
D G e E A fis Fis h



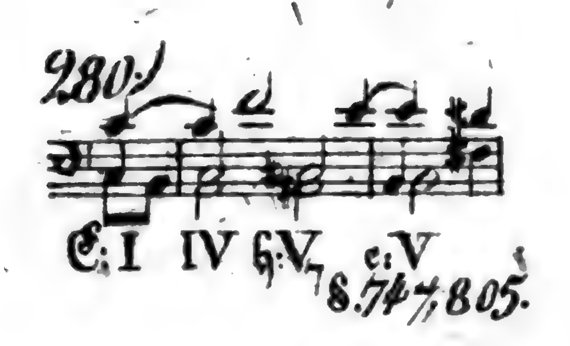
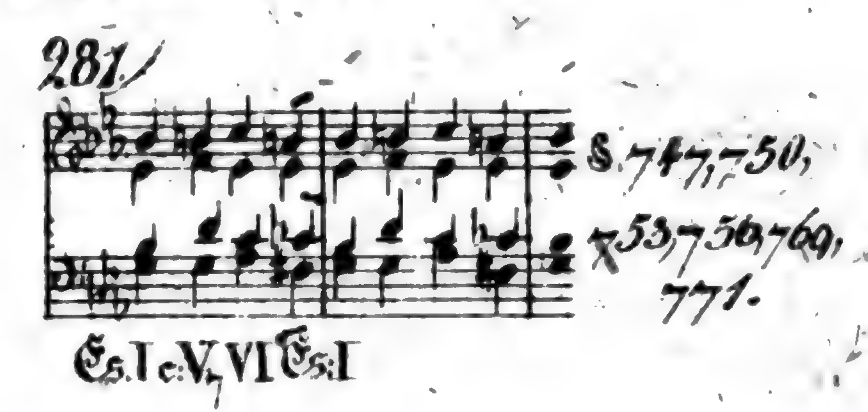
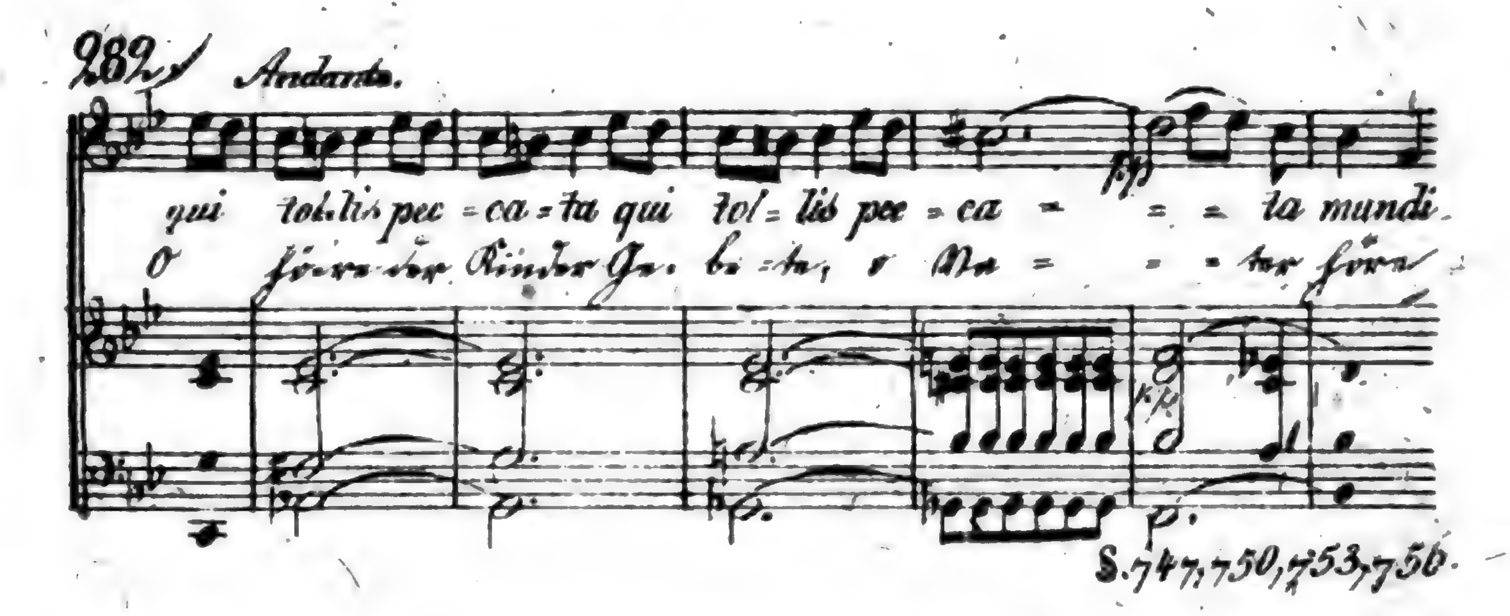
273.)
§. 746, 778, 796, 816.





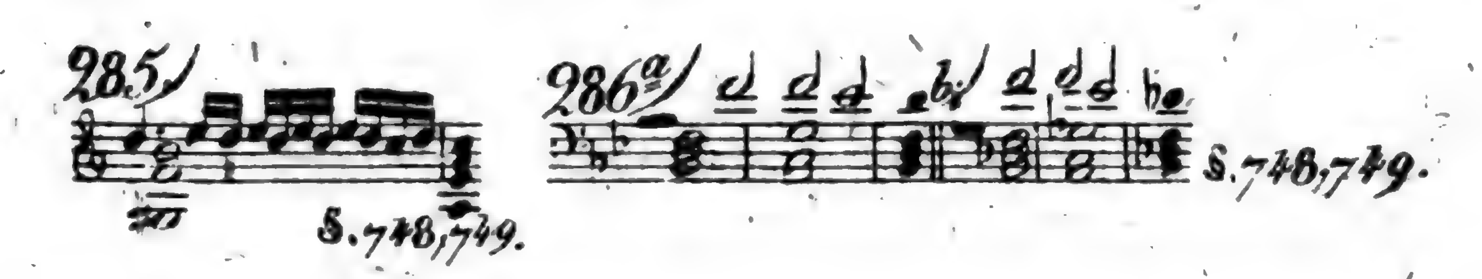
S. 747,758,778.

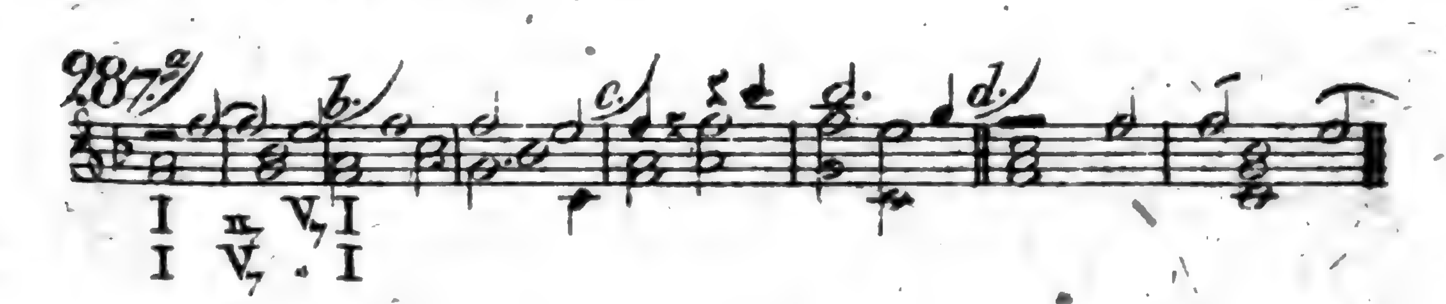
Digitized by Google

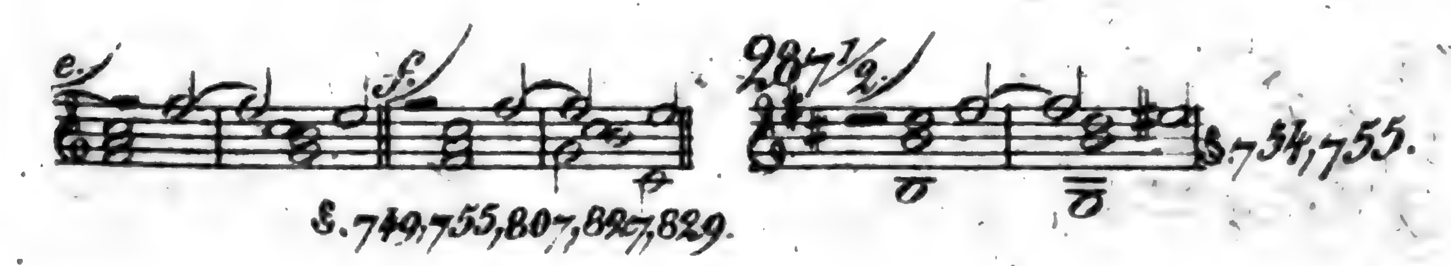
280 bis 287½.

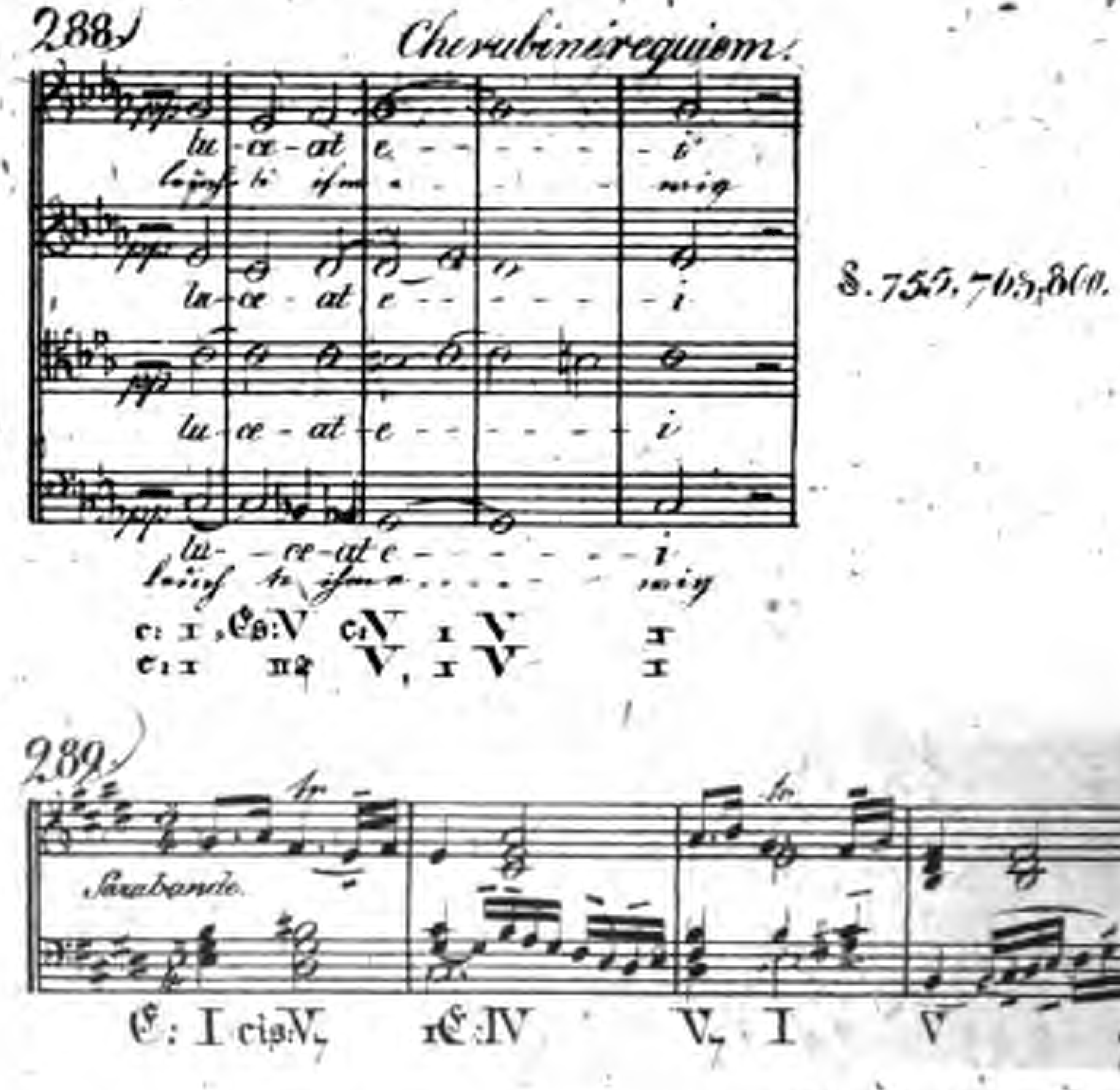
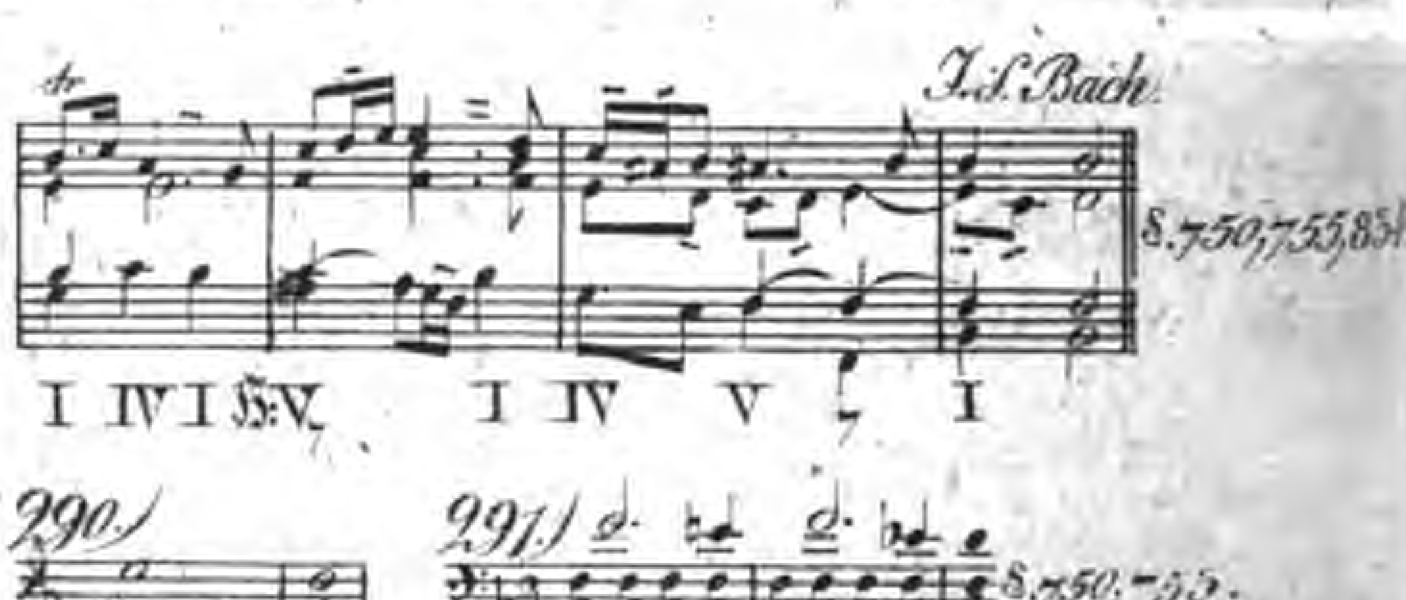

280.)
I IV h:V7 c:V
§.747,805.

281.)
§.747,750,
753,756,769,
771.
I c:V7 VI I

282.) Andante.
qui tollis pec=ca=ta qui tol=lis pec=ca= = =ta mundi
§.747,750,753,756.

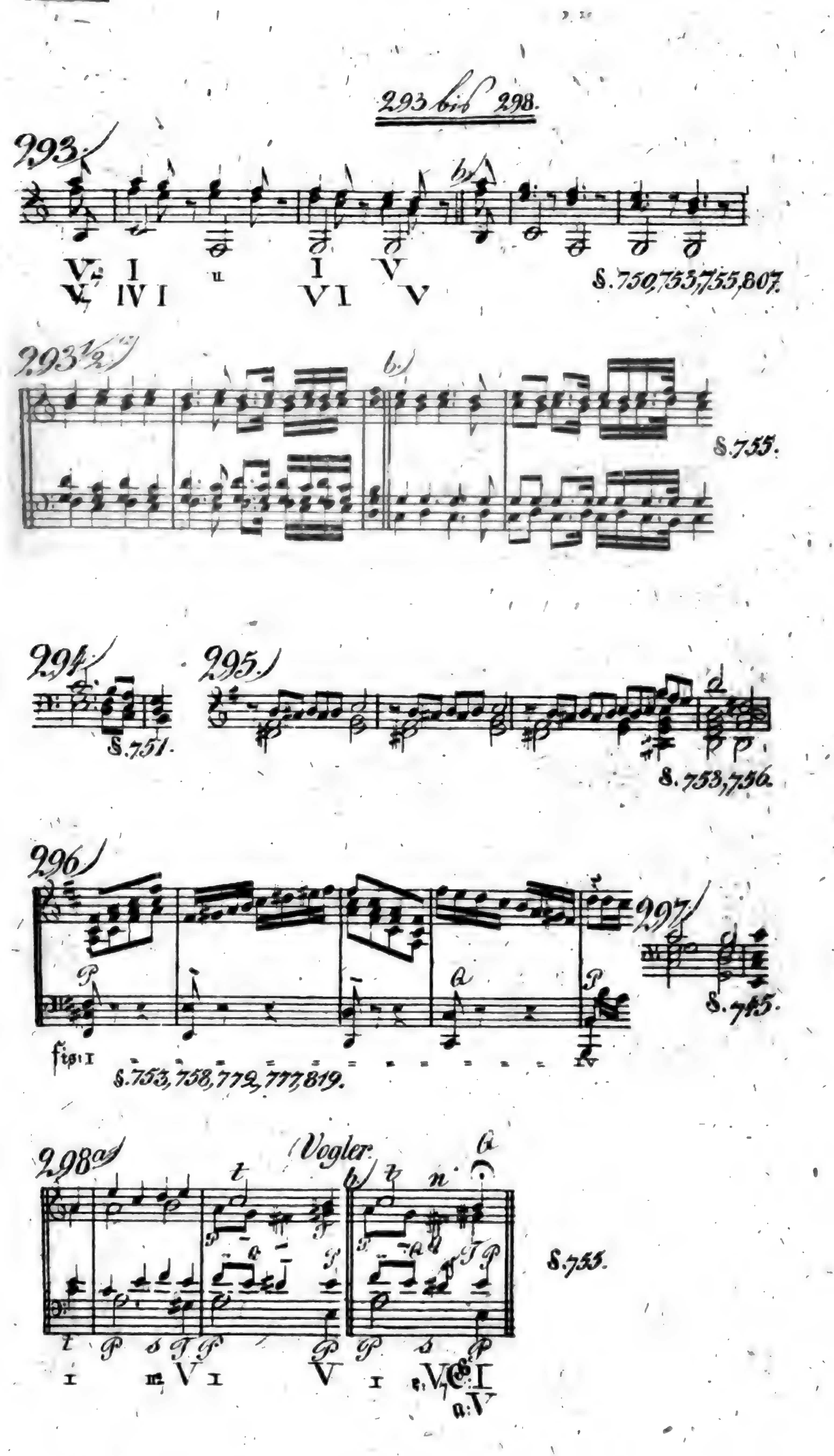
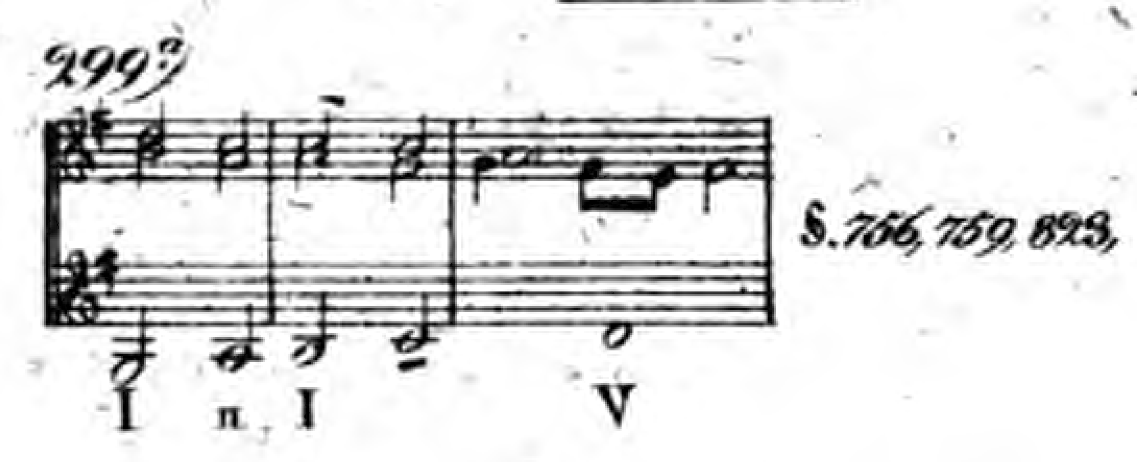
283.)
§.748,749.
284.)
§.748,749.

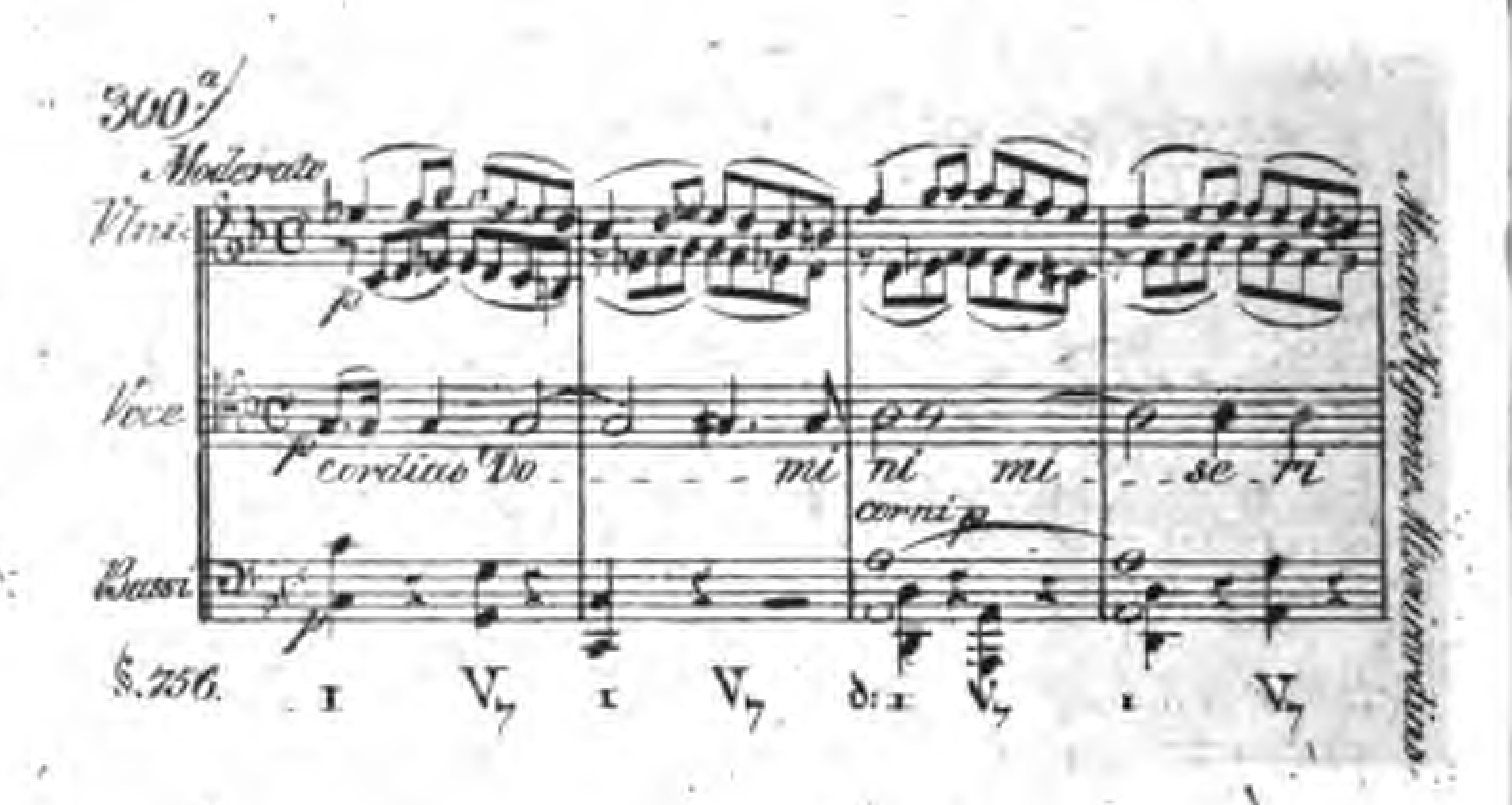
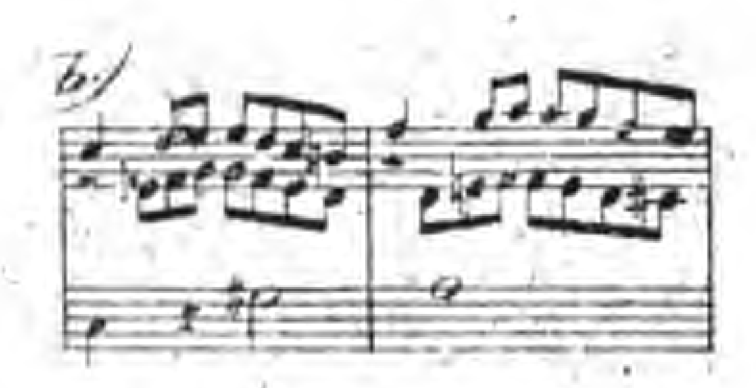
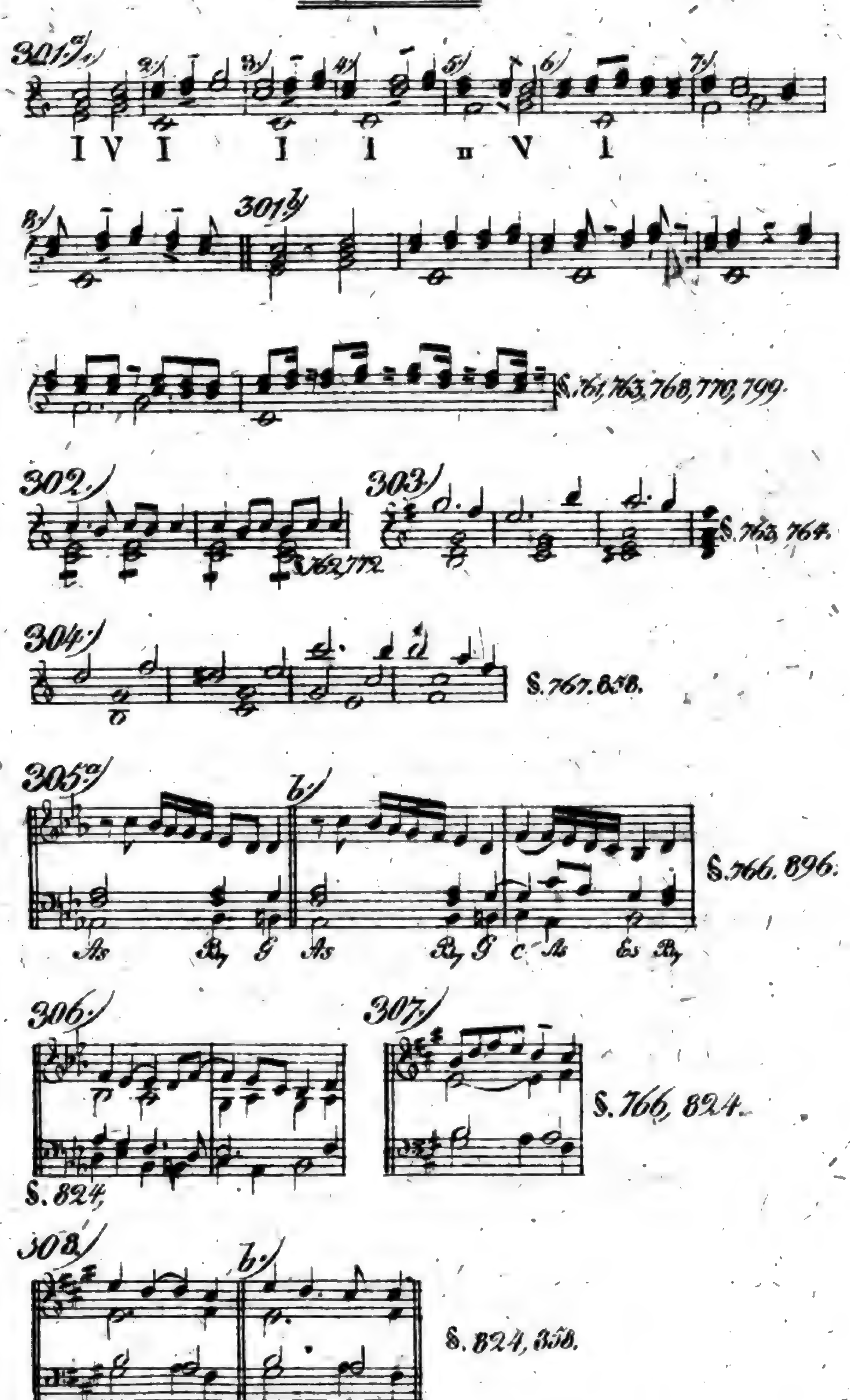
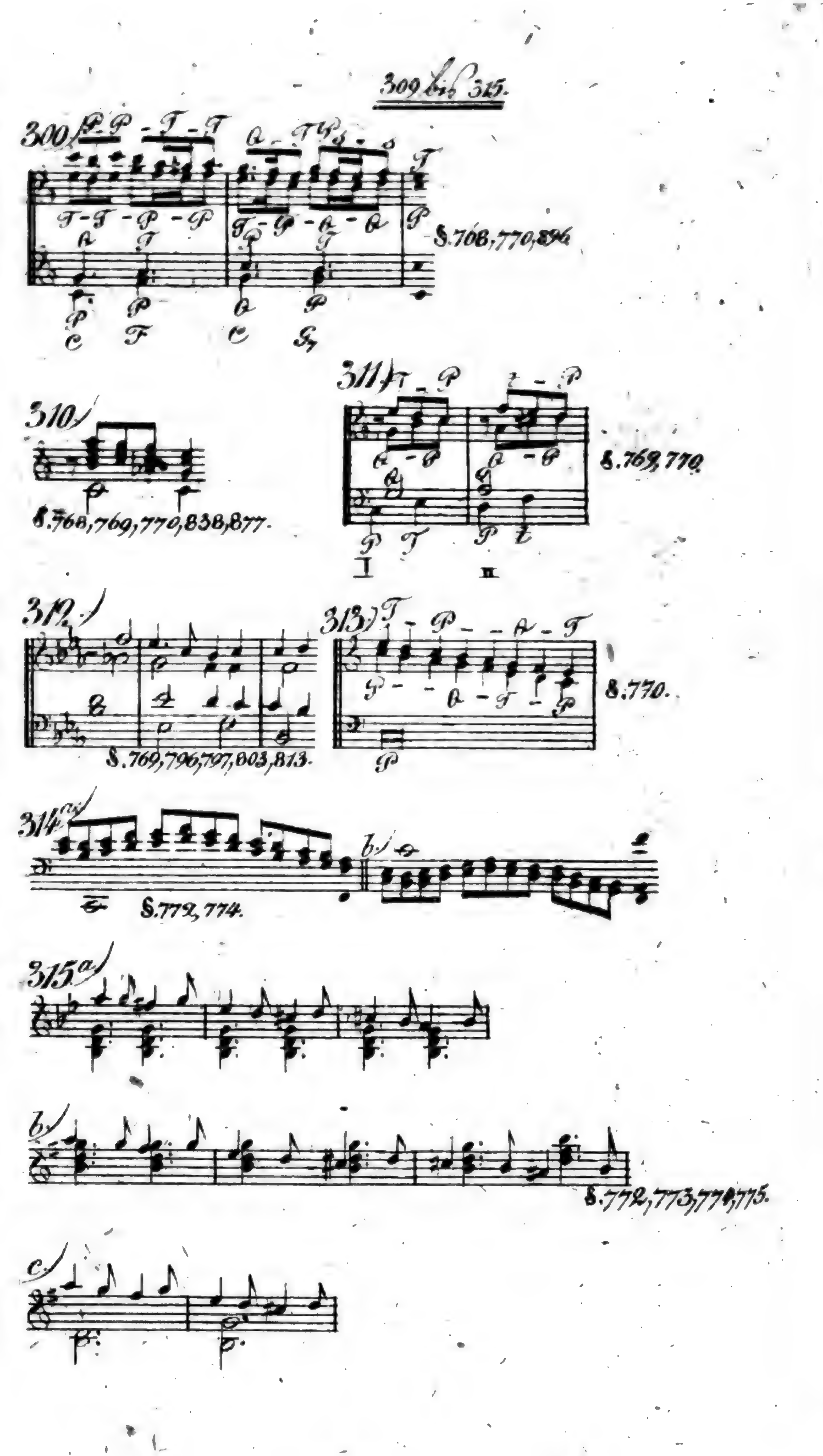

285.)
§.748,749.
286 a.) b.)
§.748,749.


287 a.) b.) c.) d.)
I II V7 I
I V7 I

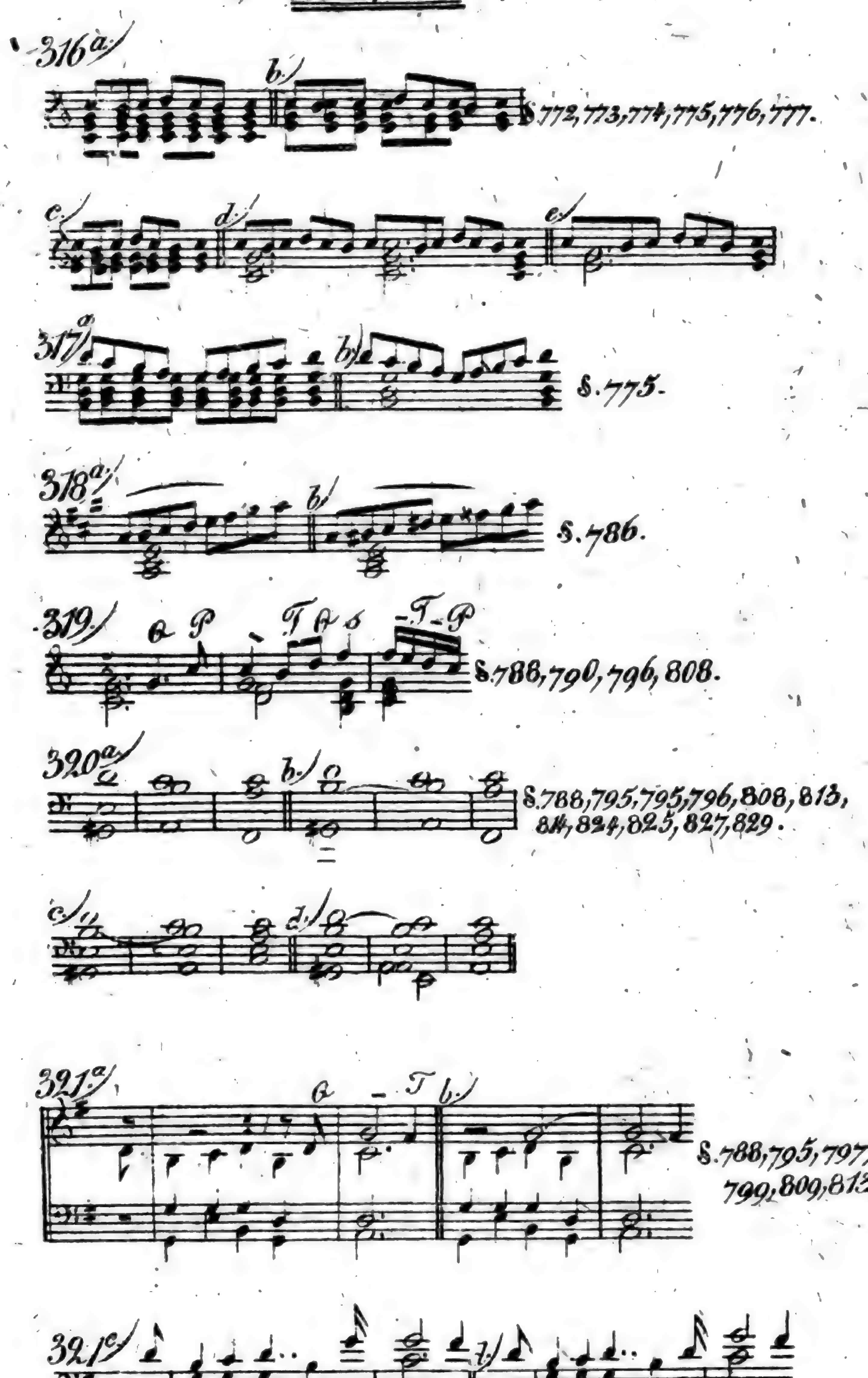
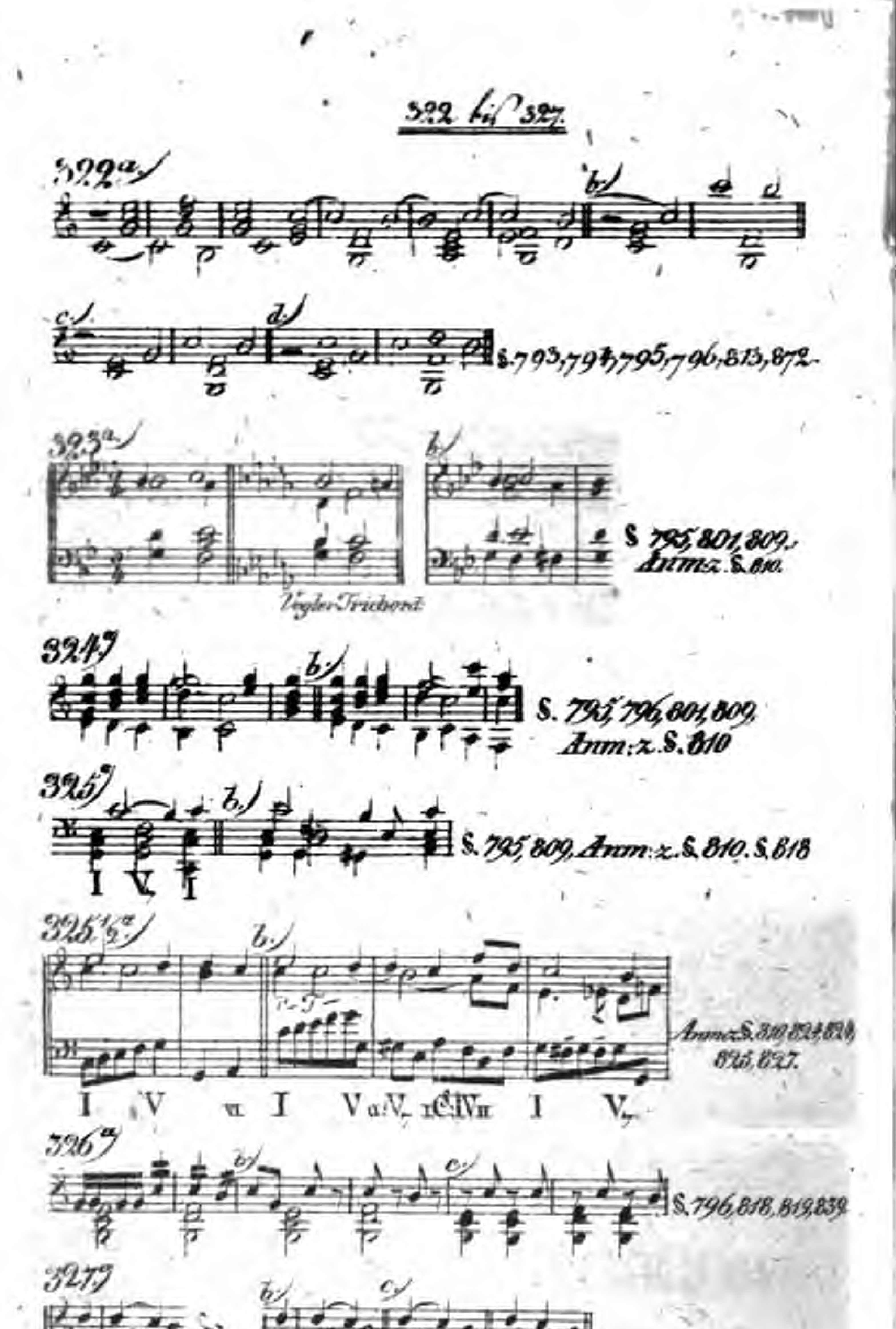

e.) f.)
§.749,755,807,827,829.
287½.)
§.754,755.

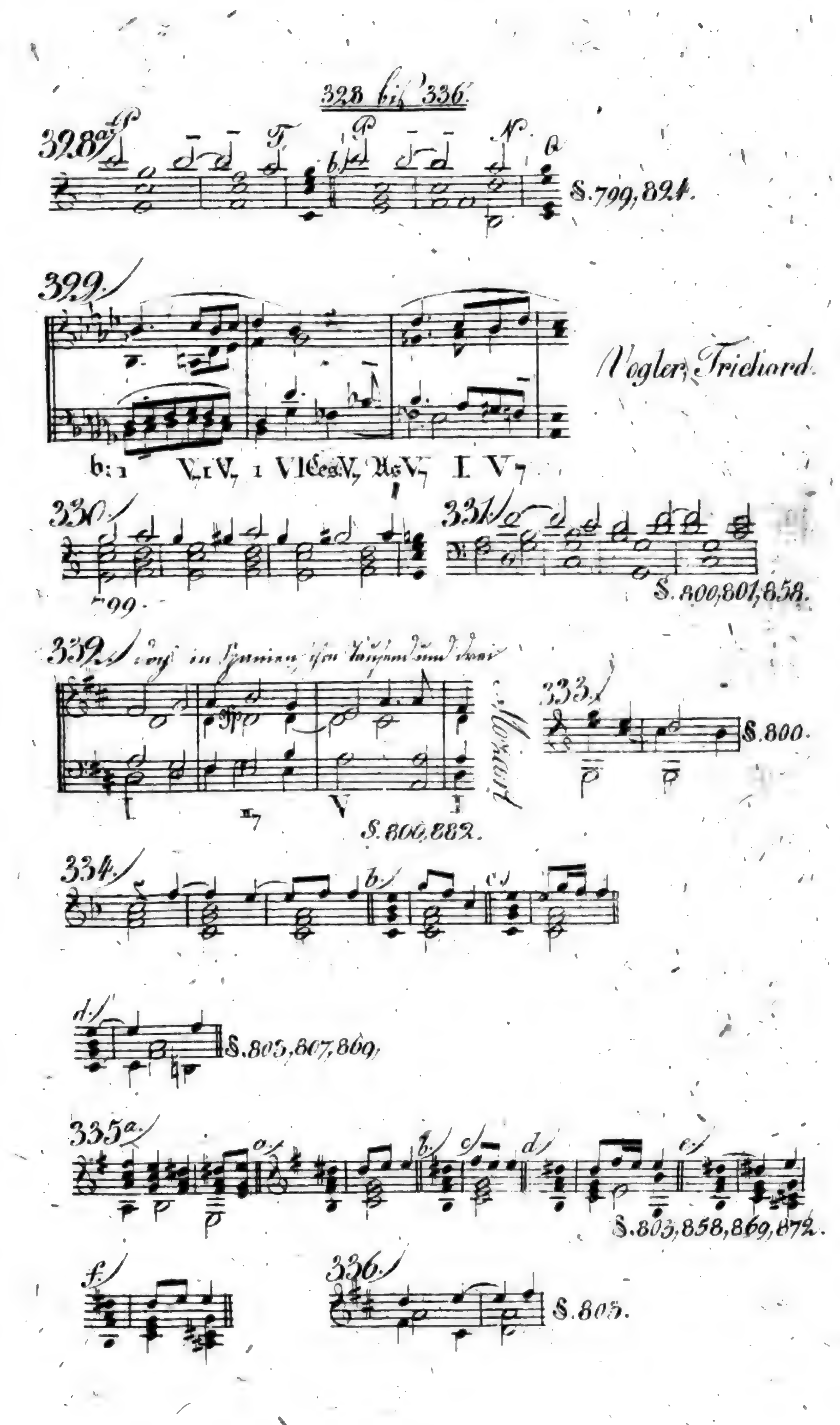
288 bis 292

288)
Cherubinirequiem.
lu - ce - at e - - - - - - - i
leucht' ihm - - - - - - - ewig
lu - ce - at e - - - - - - - i
lu - ce - at e - - - - - - - i
lu - ce - at e - - - - - - - i
leucht' ihm - - - - - - - ewig
§.755,765,860.
289)
Sarabande.
E: I cis: V7 E: IV V7 I V

J.S. Bach.
§.750,755,851.
I IV I H: V7 I IV V I
290)
§.750,753.
291)
§.750,755.

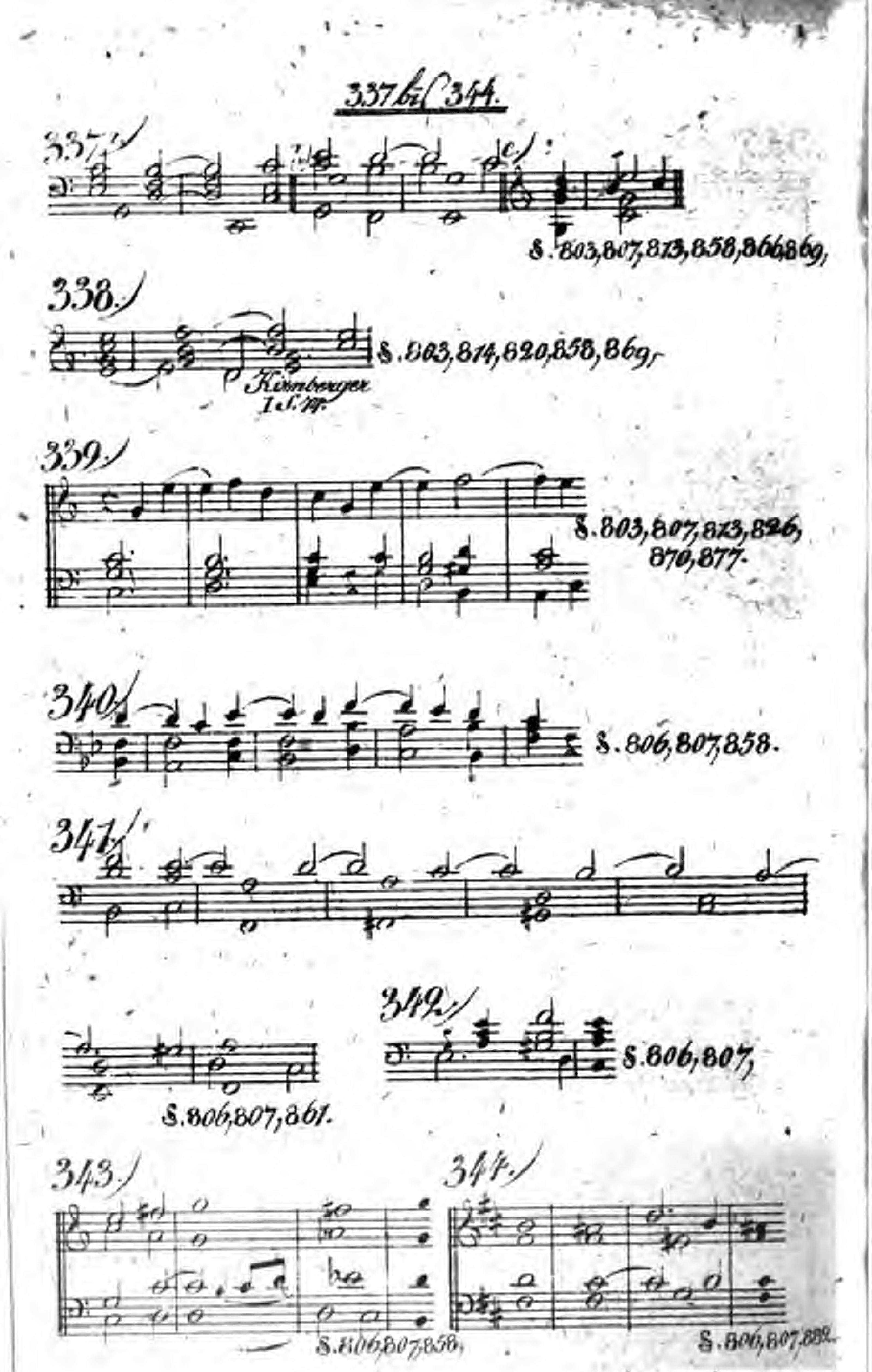
292)
§.750,755.

293 bis 298.
293.)
V I I V
V IV I VI V
§. 750, 753, 755, 807.
293½.)
b.)
§. 755.
294.)
§. 751.
295.)
§. 753, 756.
296.)
fis: I
§. 753, 758, 779, 777, 819.
297.)
§. 745.
298 a)
(Vogler.
b.)
§. 755.

299 a)
§. 756, 759, 823.
I II I V

b)
Mozart Zauberflöte.
§. 759, 823.

300 a)
Moderato
Vlni
Voce
cordias Do mi ni mi se ri
corni
Bassi
§. 756.
Mozart Hymne Misericordias.

b)

Digitized by Google

309 bis 315.
§.768,770,896.
310.)
§.768,769,770,838,877.
311.)
§.769,770.
312.)
§.769,796,797,803,813.
313.)
§.770.
314 a.)
§.772,774.
b.)
315 a.)
b.)
§.772,773,774,775.
c.)

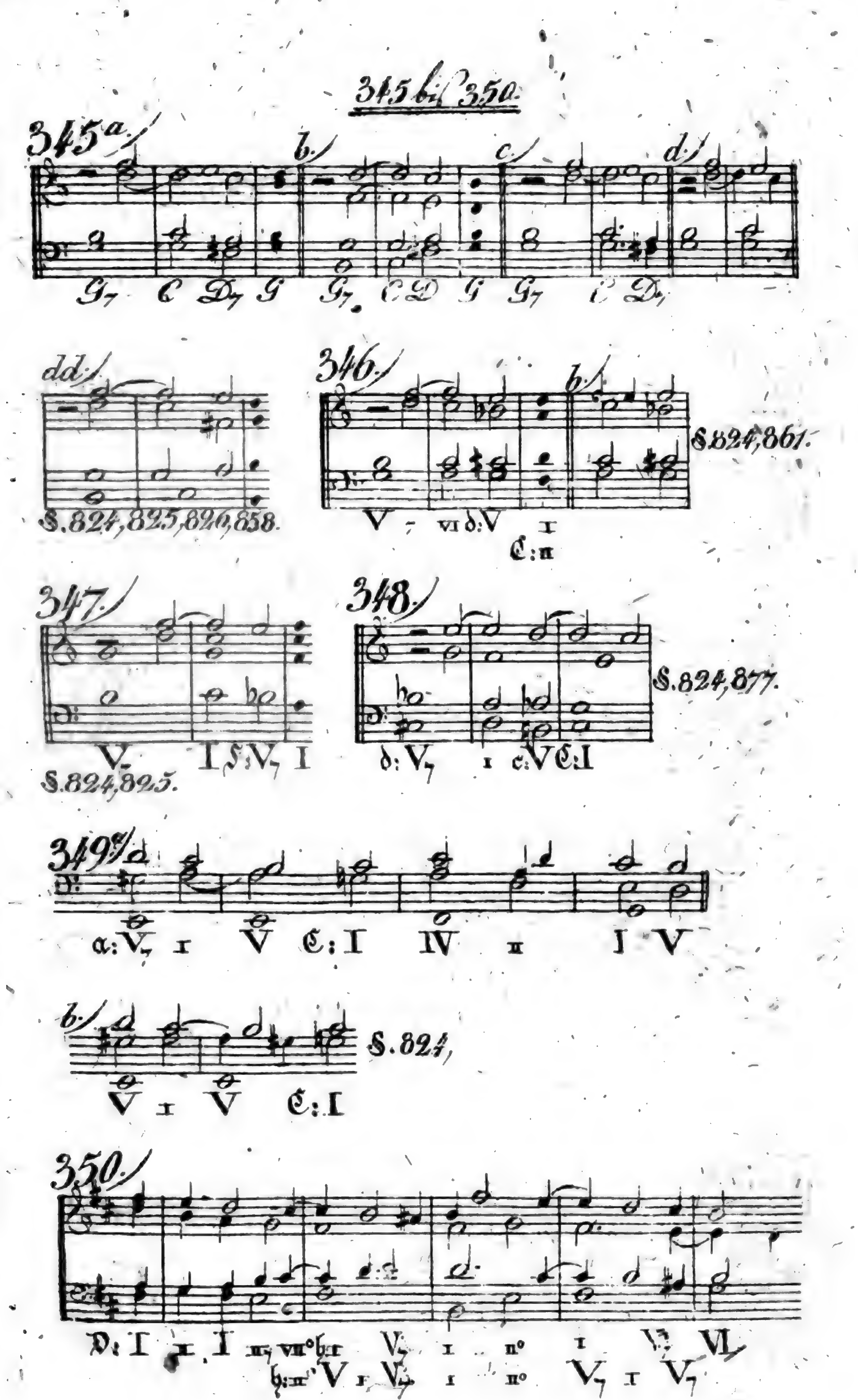
316 bis 321.

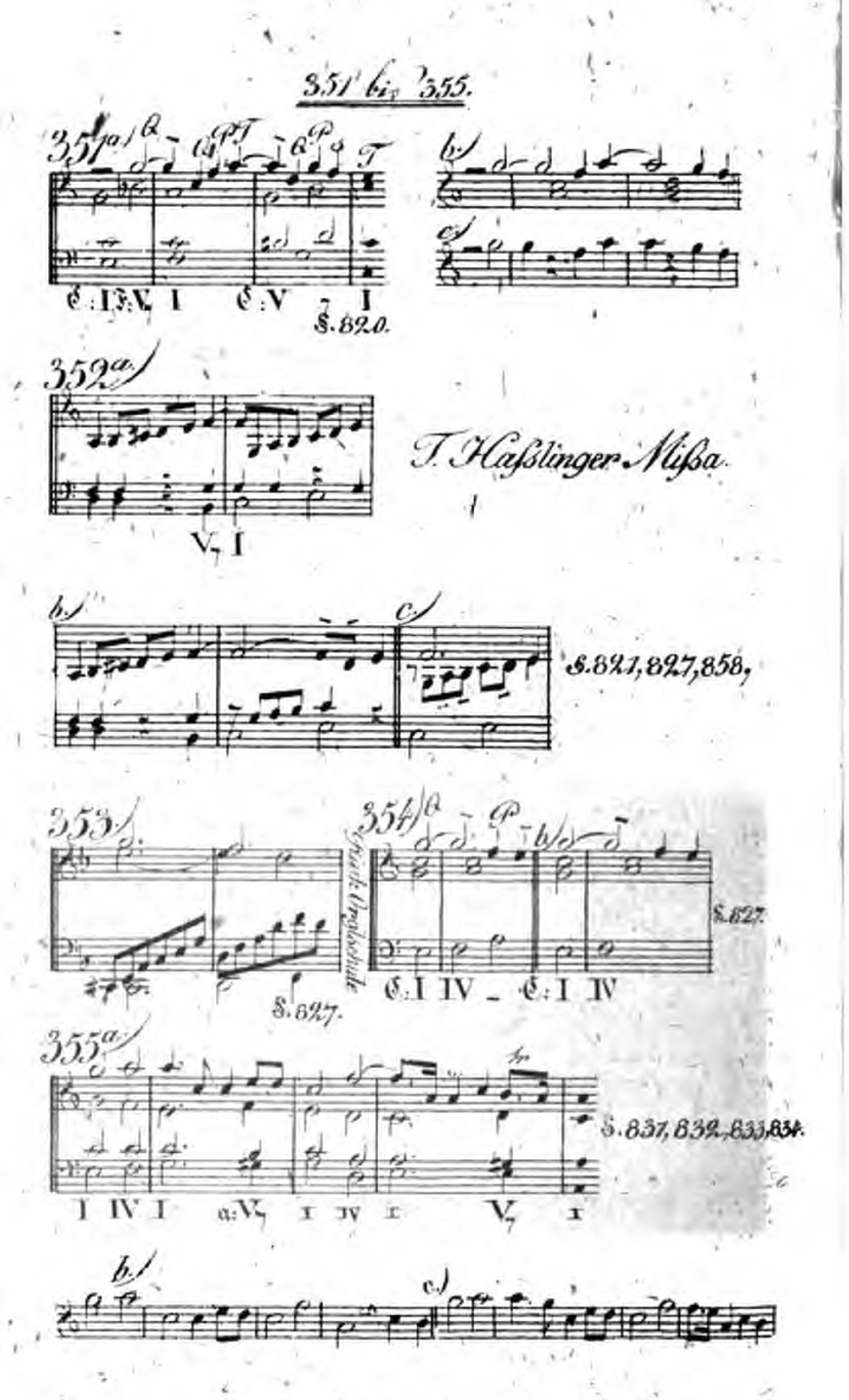

316 a)
b)
§.772,773,774,775,776,777.
c)
d)
e)
317 a)
b)
§.775.
318 a)
b)
§.786.
319)
§.788,790,796,808.
320 a)
b)
§.788,795,795,796,808,813,
814,824,825,827,829.
c)
d)
321 a)
b)
§.788,795,797,
799,809,813
321 c)
d)

Digitized by Google


328 a)
§.799, 824.
329.)
Vogler, Trichord.
b: 1 V, 1 V, 1 VI Ces V, As V, I V
330.)
331.)
§. 800, 801, 858.
332.)
Mozart
§. 800, 882.
333.)
§. 800.
334.)
b.)
c.)
d.)
§. 805, 807, 869.
335 a.)
§. 805, 858, 869, 872.
336.)
§. 805.



Digitized by Google



345 bis 350.
345 a.)
b.)
c.)
d.)
G7 C D7 G G7 C D G G7 C D7
dd.)
§.824,825,826,858.
346.)
b.)
§.824,861.
347.)
§.824,825.
348.)
§.824,877.
349 a.)
b.)
§.824,
350.)

351 bis 355.
351 a)
b)
c)
§. 820.
352 a)
T. Haßlinger Missa
b)
c)
§. 821, 827, 858,
353)
Grießt Orgelschule
354)
§. 827
§. 827.
355 a)
§. 831, 832, 833, 834.
b)
c)

356 bis 363.

356.) Spontini

a) b) Fl. st c) Ob. 1. d) Vl.

e) Ob. f) Vl. 1. pp g)

h) i) k) Ob.

l) Ob. m) n) pp

S. 831, 832, 834, 864, 875, 878.

357.)

g: V I F: V7 I II7 V7 I

S. 831, 832, 836.

358.)

I V IV I V7 IV7 I VI V

S. 831, 83- 835.

359.)

V7 I V I V7 I V7

S. 831, 834.

360.) Finale.

S. 831, 834.

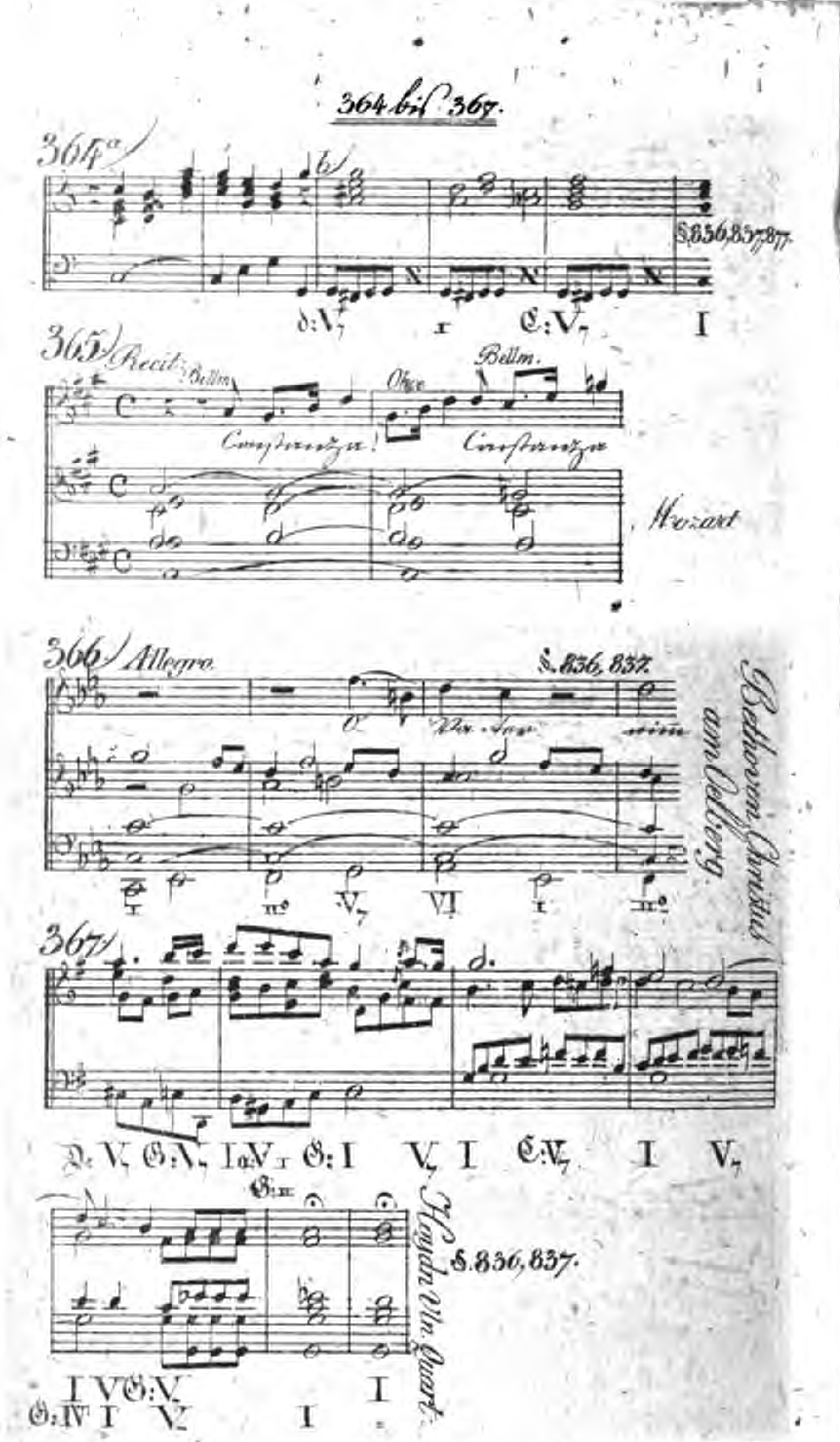
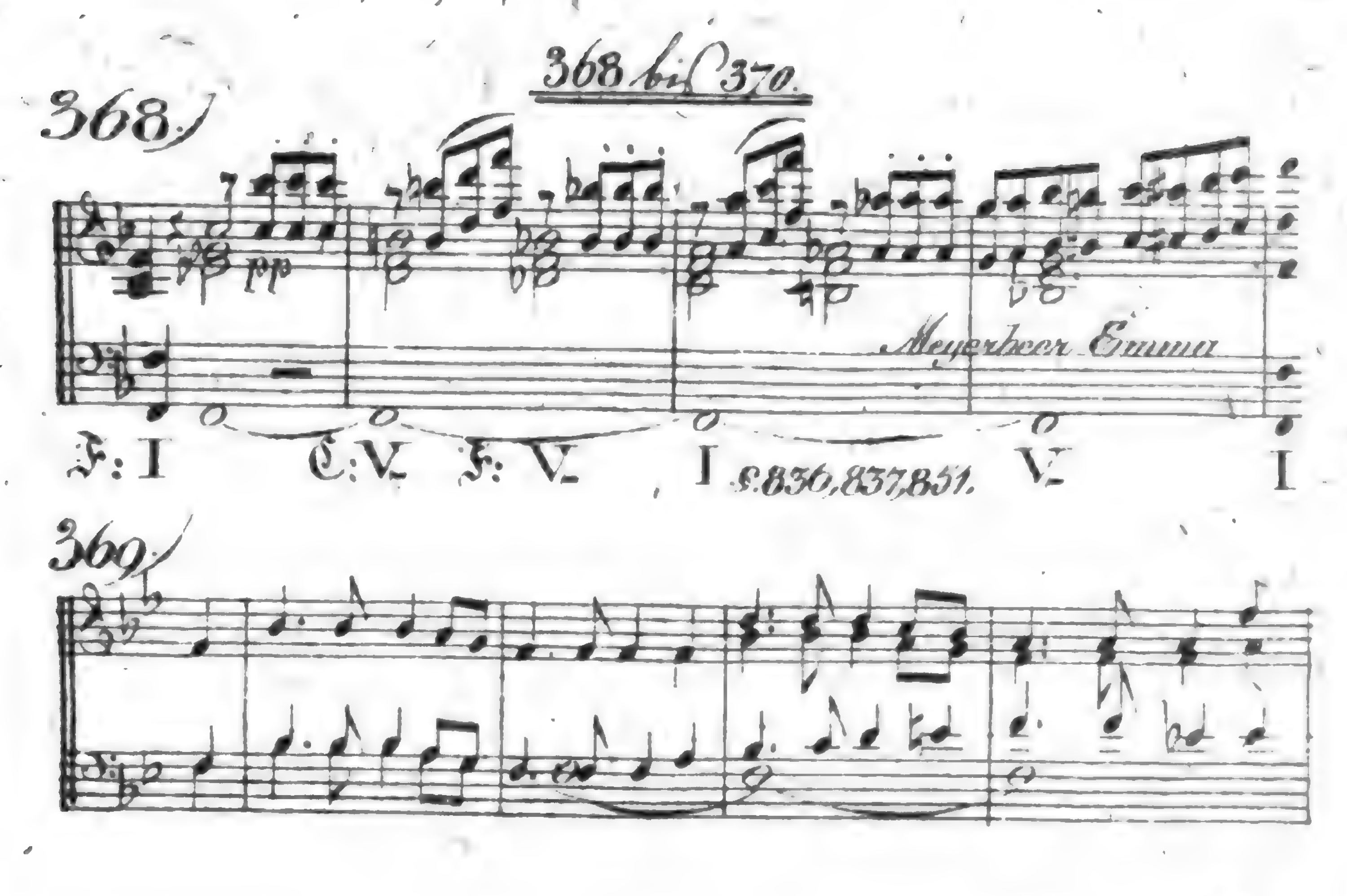
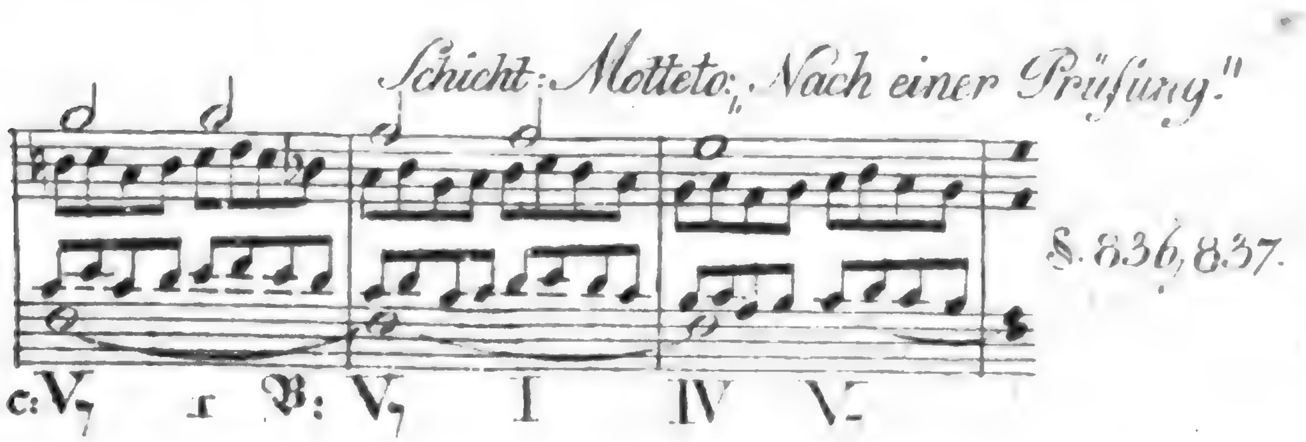
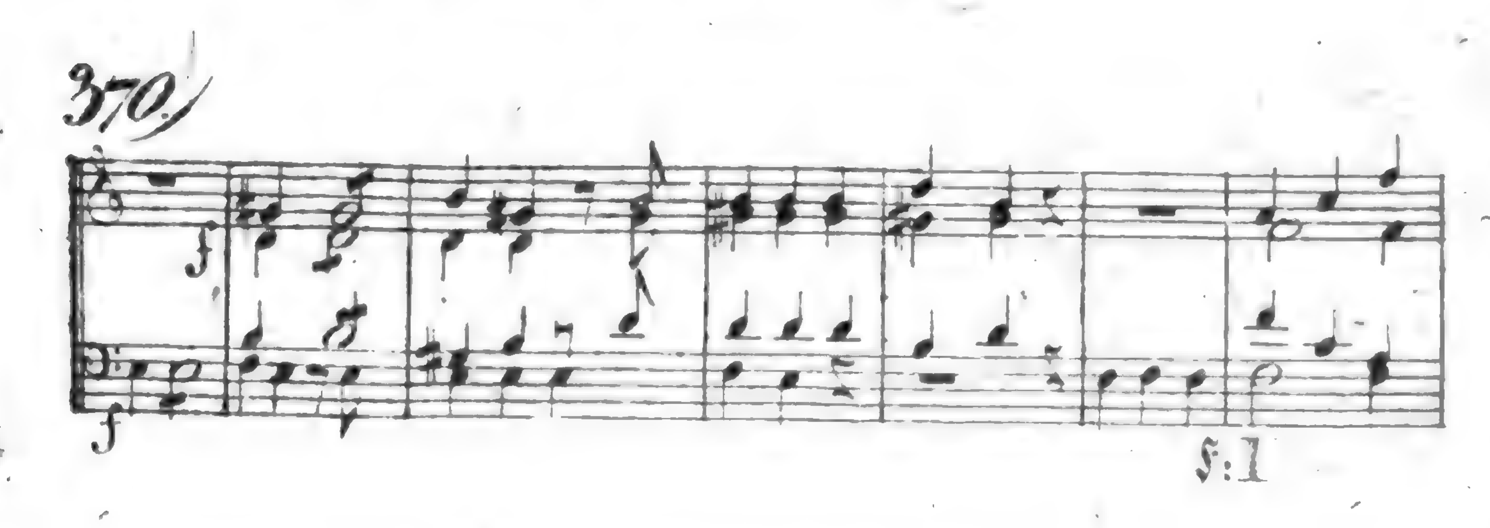
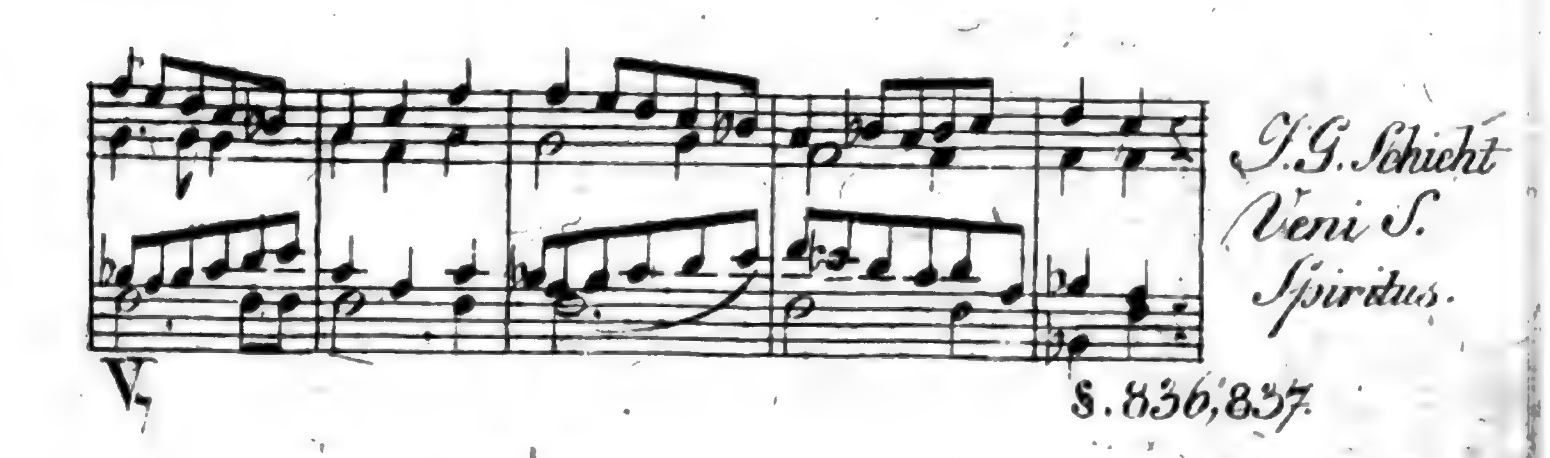
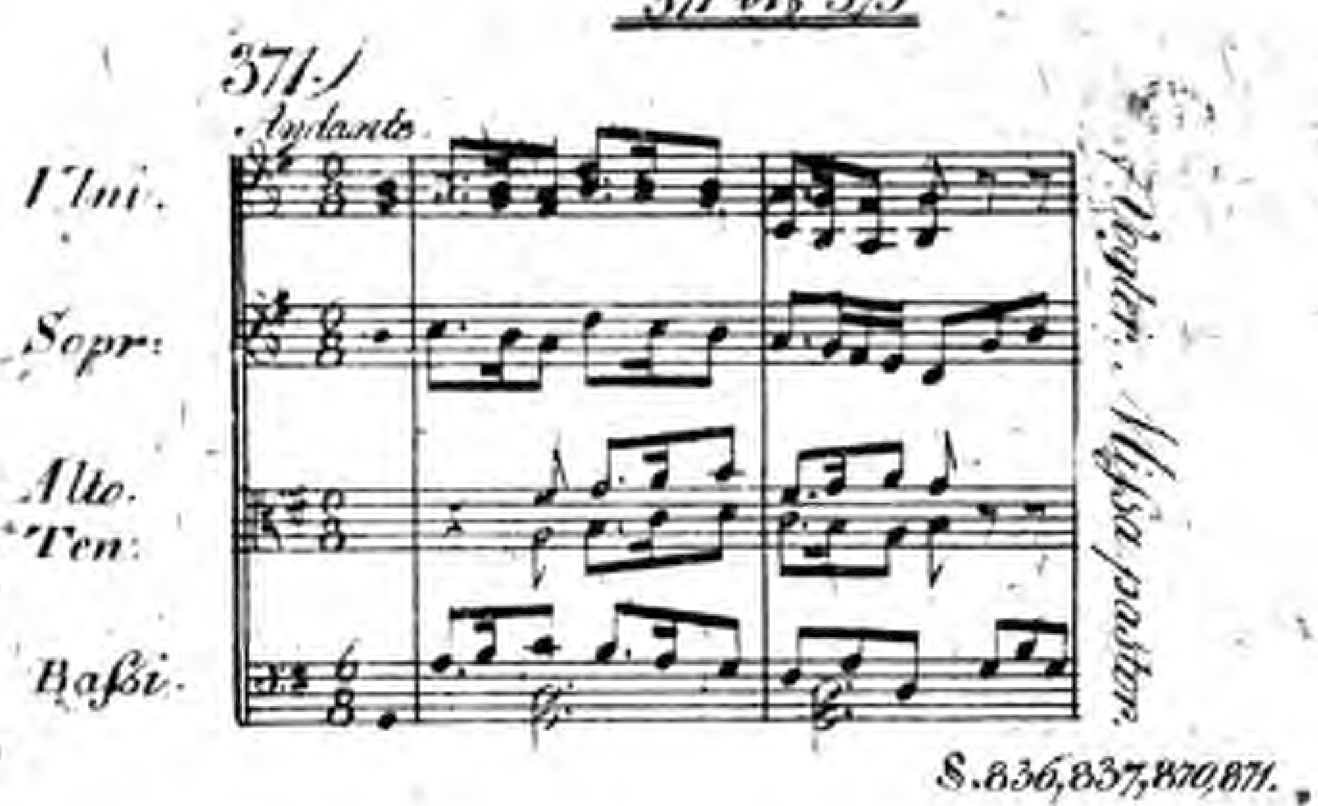
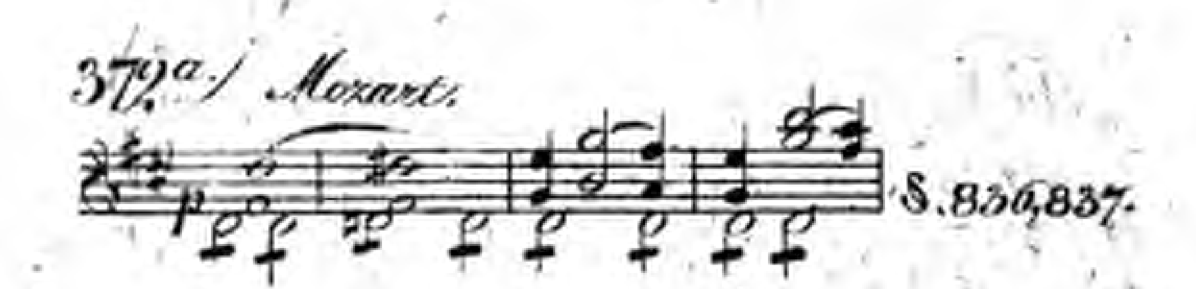
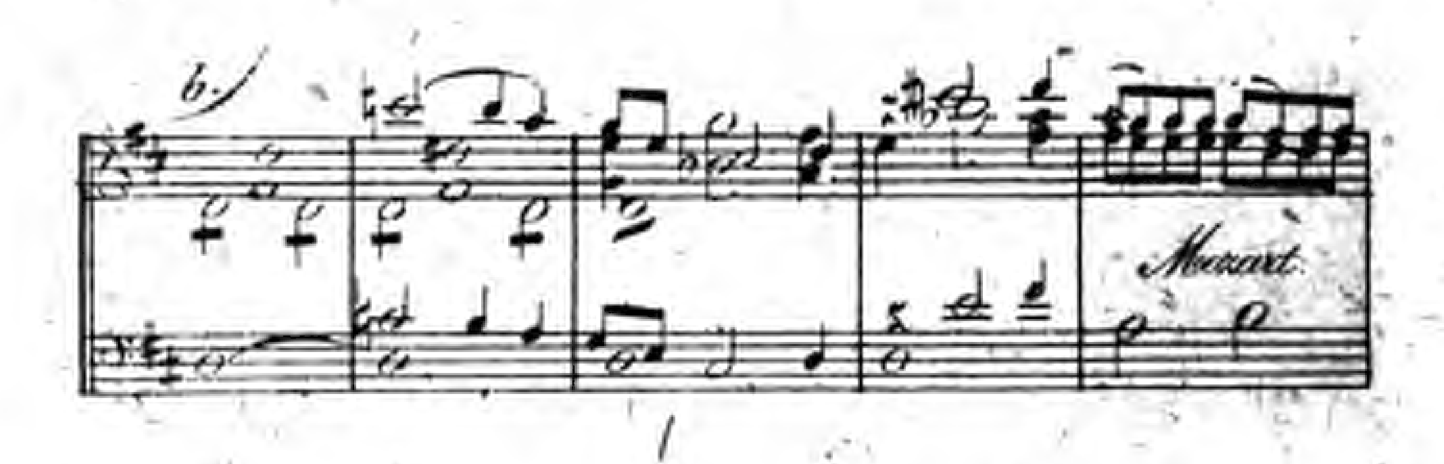
V7 VI II V I

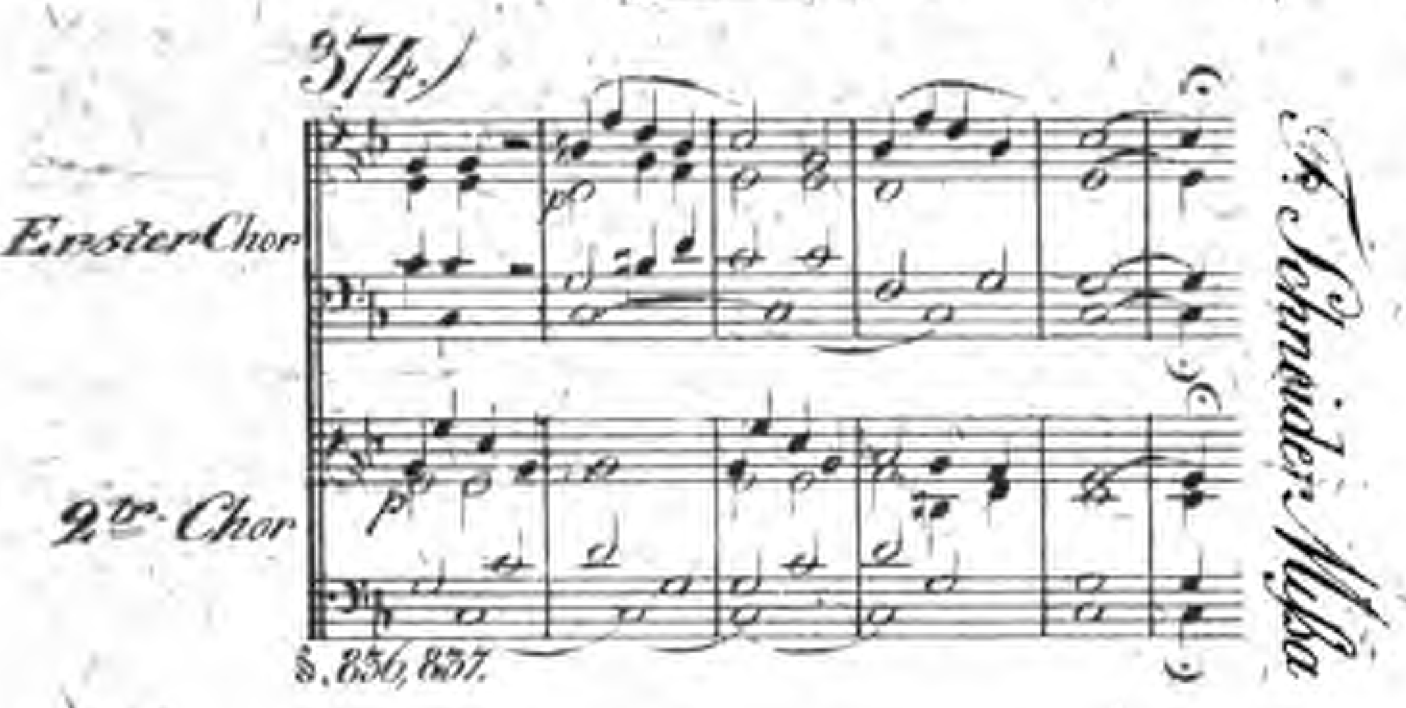
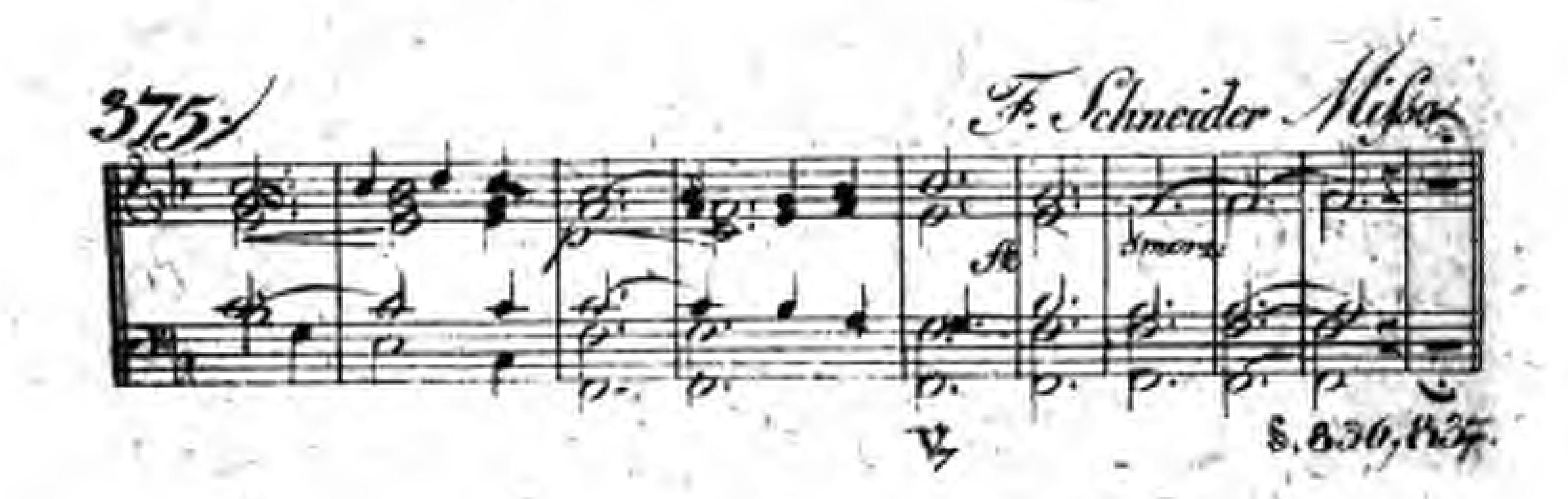
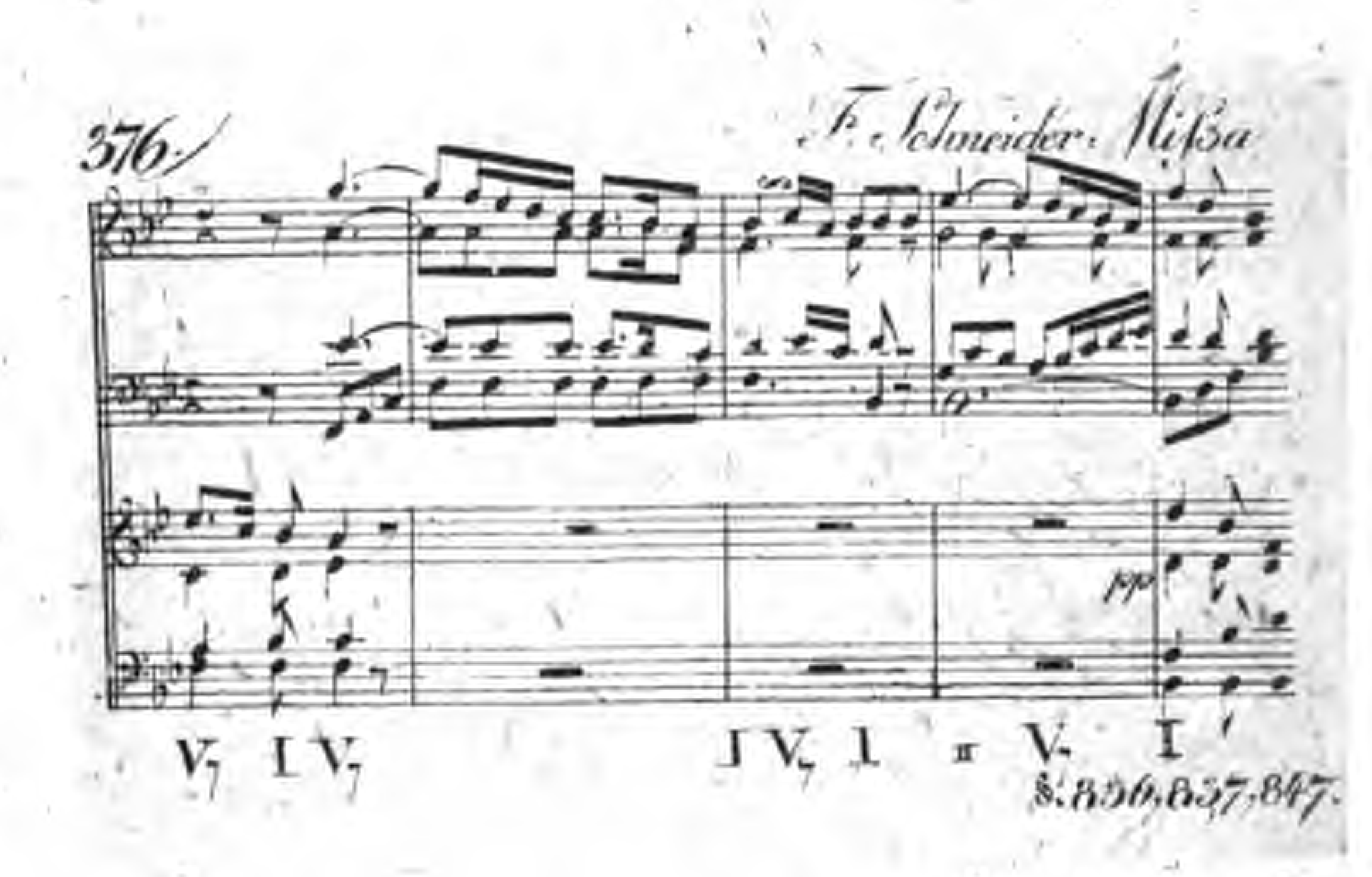
Haydn Sinf: d. moll Finale.

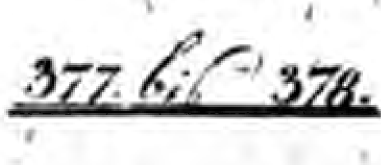
361.)

Vogler Missa pastor. S. 831, 834.

363.)

S. 835.

364 bis 367.
364a)
b)
§.836,837,877.
365) Recit.
Bellm.
Oboe
Constanze!
Constanze
Mozart
366) Allegro
§.836, 837.
Beethoven Christus am Oelberg
367)
§.836,837.
Haydn Vln. Quart.

368 bis 370.
368.)
pp
Meyerbeer Emma
F: I C: V F: V I §.836,837,851. V I
369.)

Schicht: Motteto: „Nach einer Prüfung."
§.836,837.
c: V7 B: V7 I IV V

370.)
f
f
F: I

J.G. Schicht
Veni S.
Spiritus.
V7
§.836,837.

§. 836, 837, 870, 871.

Mozart: Clemenza di Tito

374 bis 376.

374.)
Erster Chor
2ter Chor
p
§. 836, 837.
F. Schneider Missa

375.)
F. Schneider Missa
sf
smorz
§. 836, 837.

376.)
F. Schneider Missa
ppp
V7 I V7 I V7 I II V I
§. 836, 837, 847.



377/ Cherubini: Missa

propter magnam, propter mag - nam

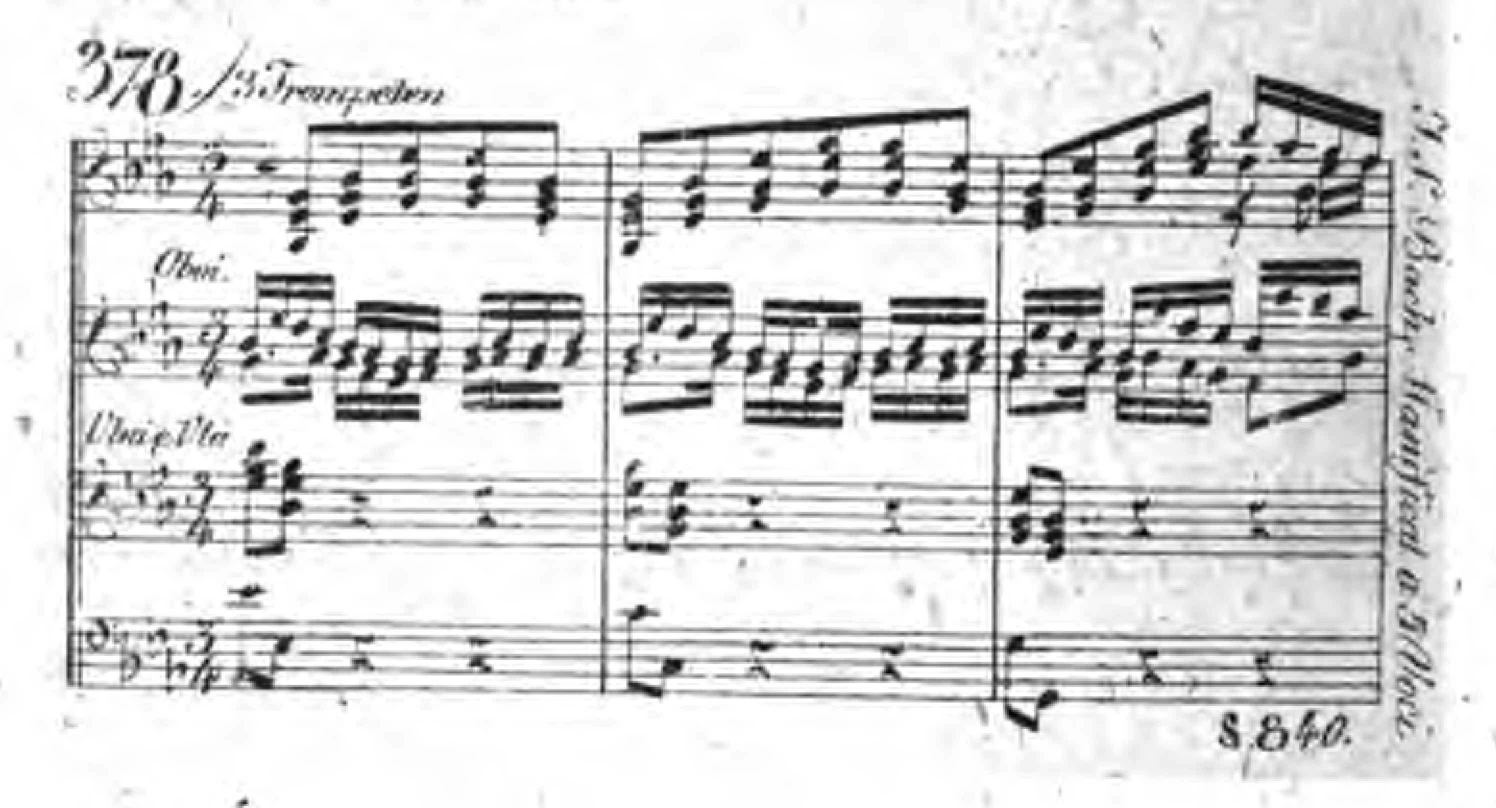
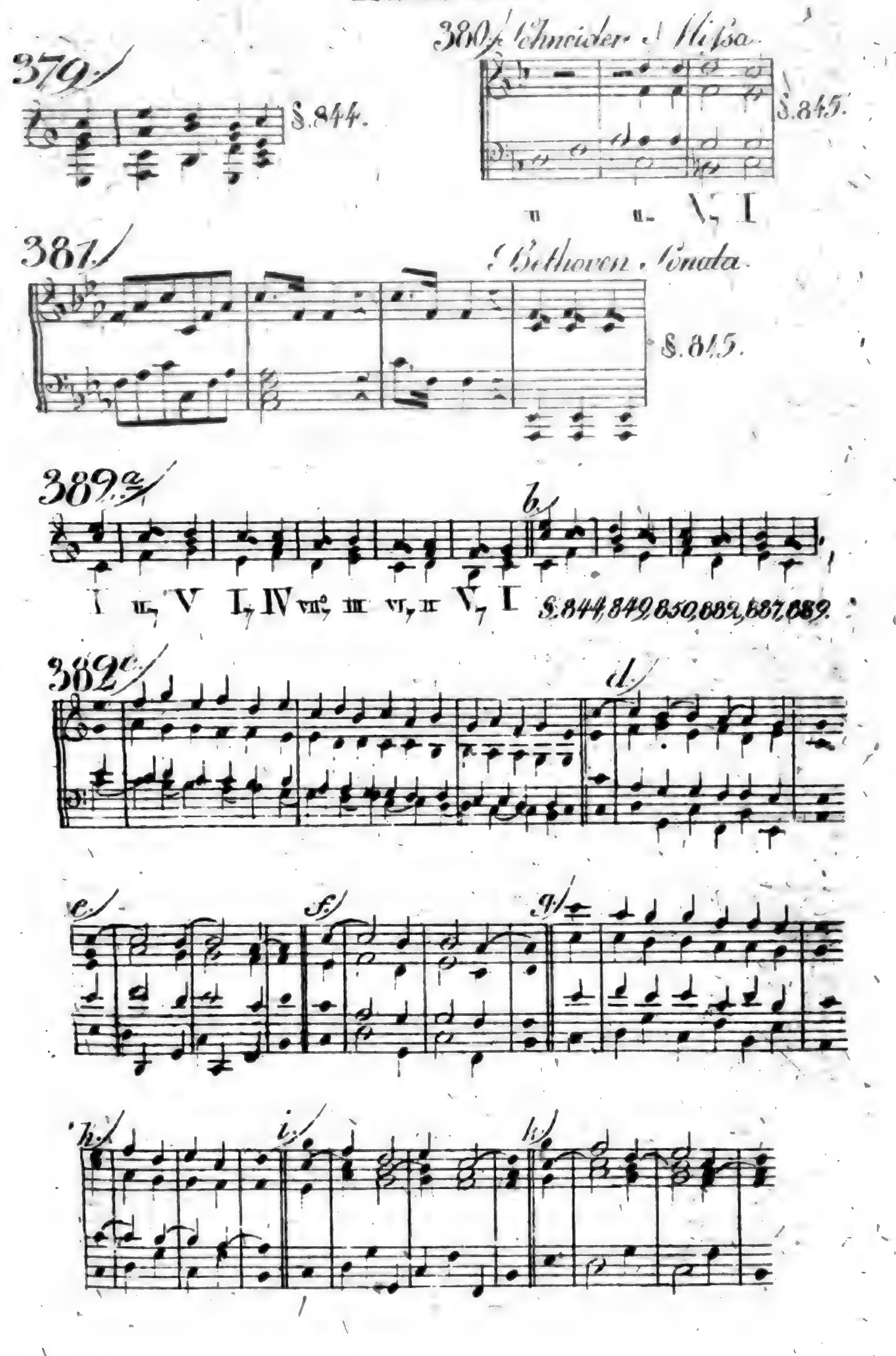
propter propter magnam, propter

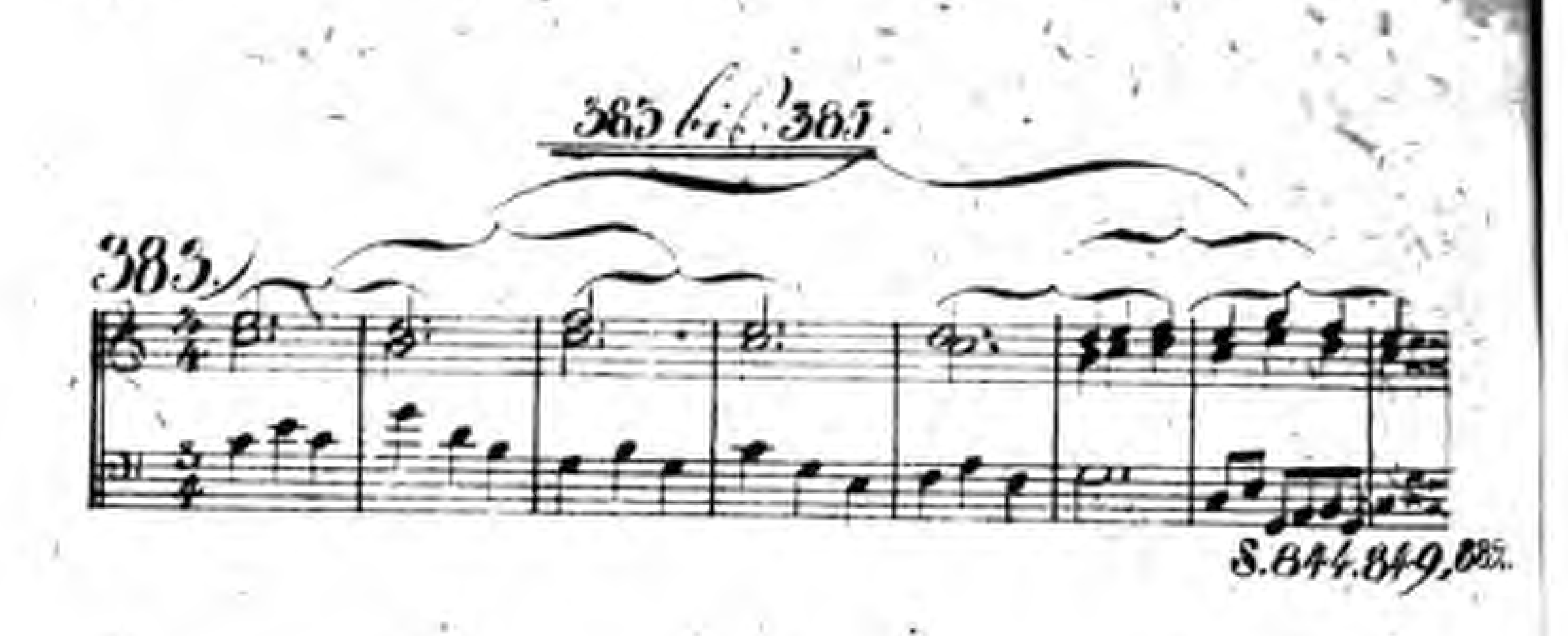
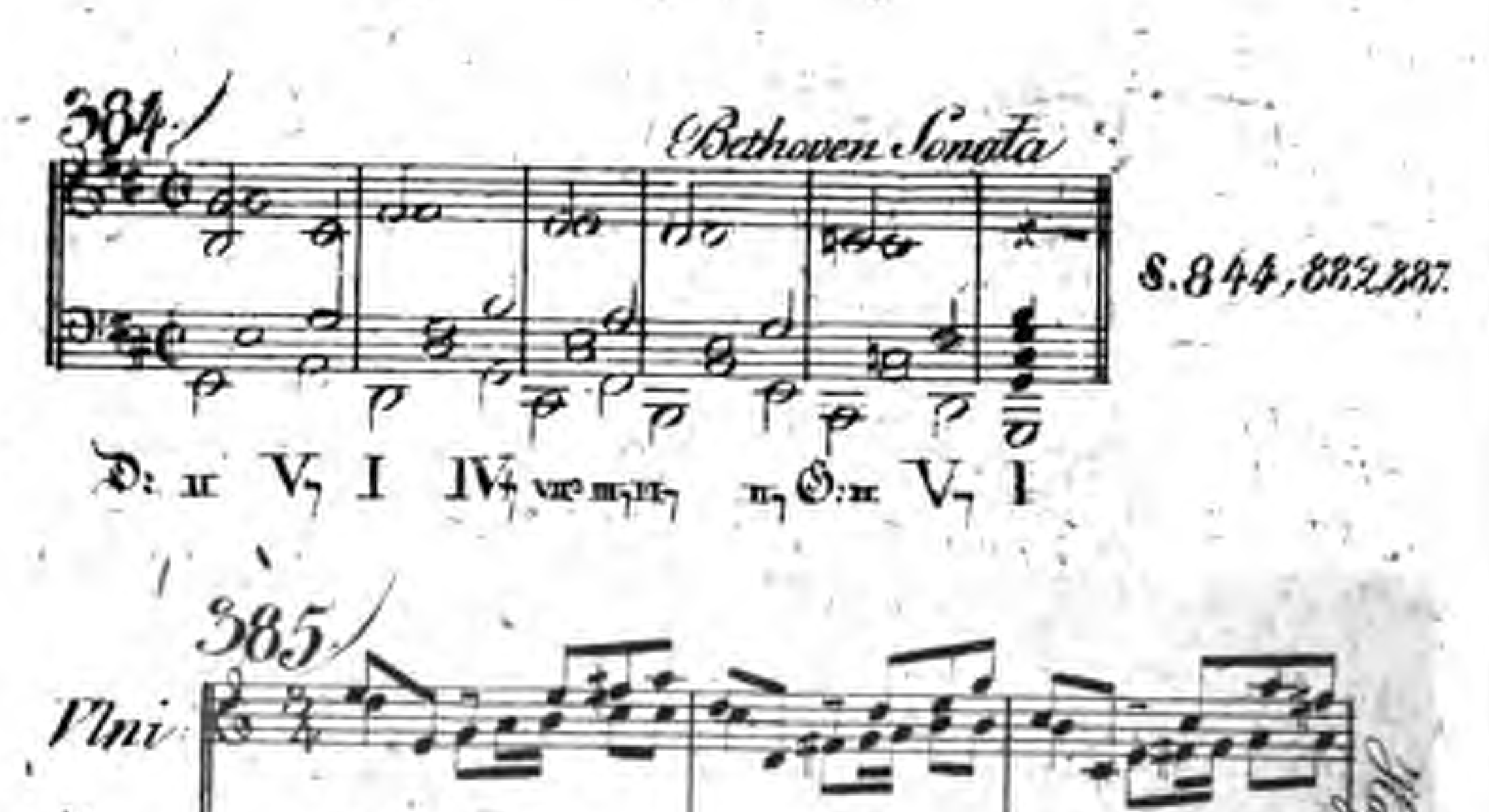
C: I d: V7 D: I e: V7 C: I C: V C: V d: V

glo - ri - am, glo - ri - am tu - am

mag nam glo - ri - am tu - am

S. 836, 837, 870, 878.

C: V C: V C: V I a: V7 C: II

379 bis 382.

379/
§.844.
380/ Schneider's Missa
§.845.
381/
Bethoven Sonata
§.845.
389a/
b/
§.844, 849, 850, 882, 887, 889.
382c/
d/
e/
f/
g/
h/
i/
k/

383 bis 385.

385.)

Vlni

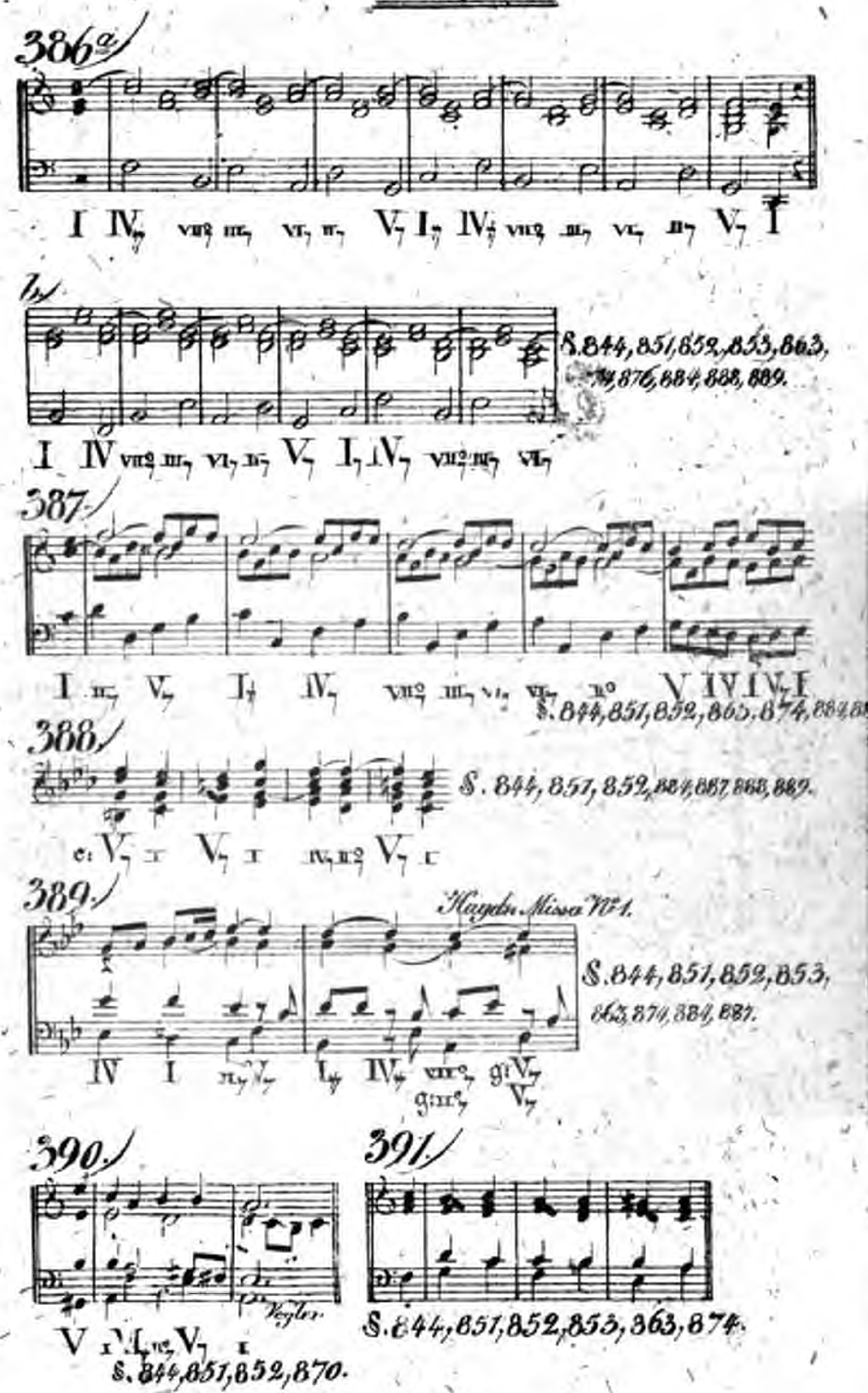
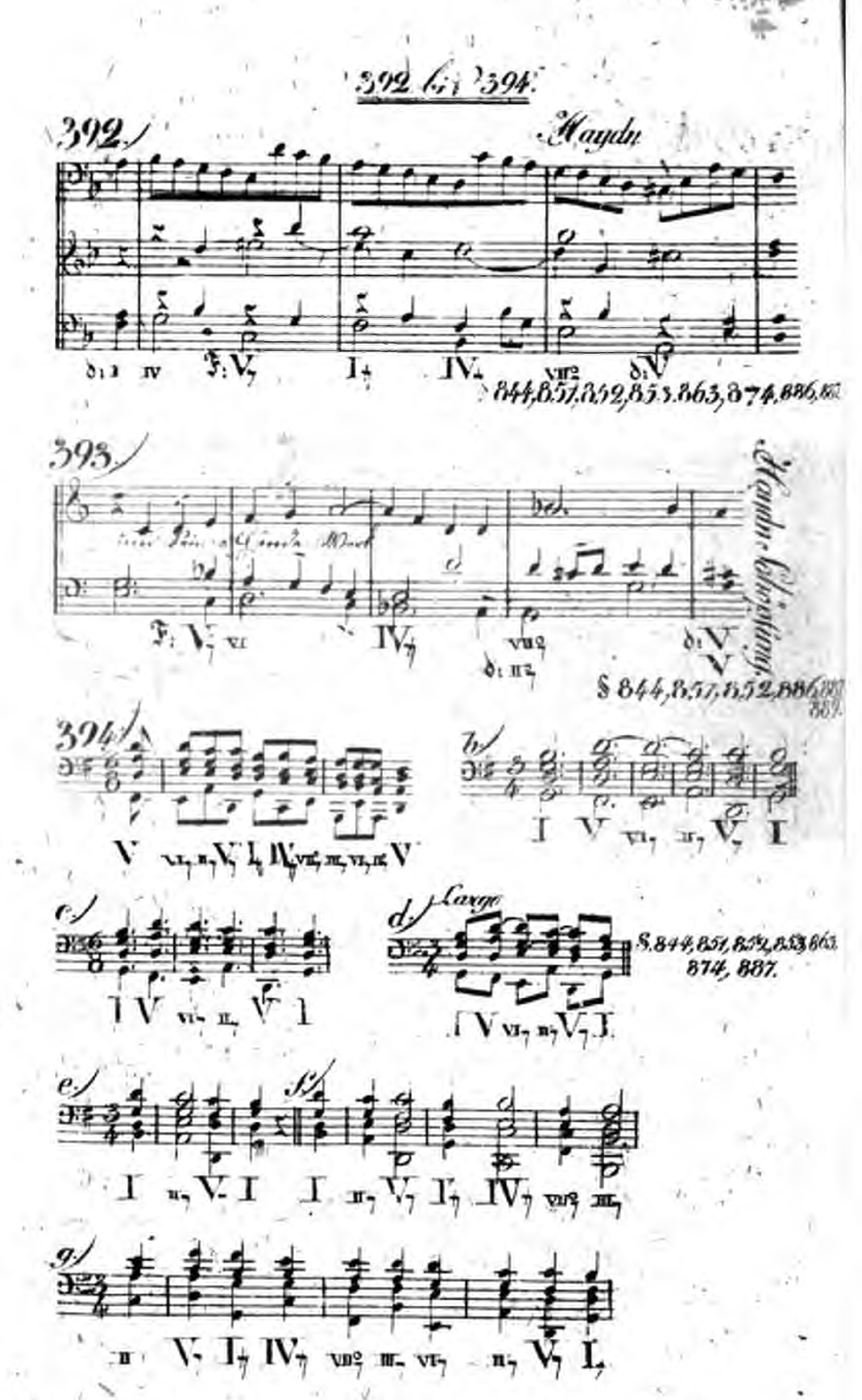
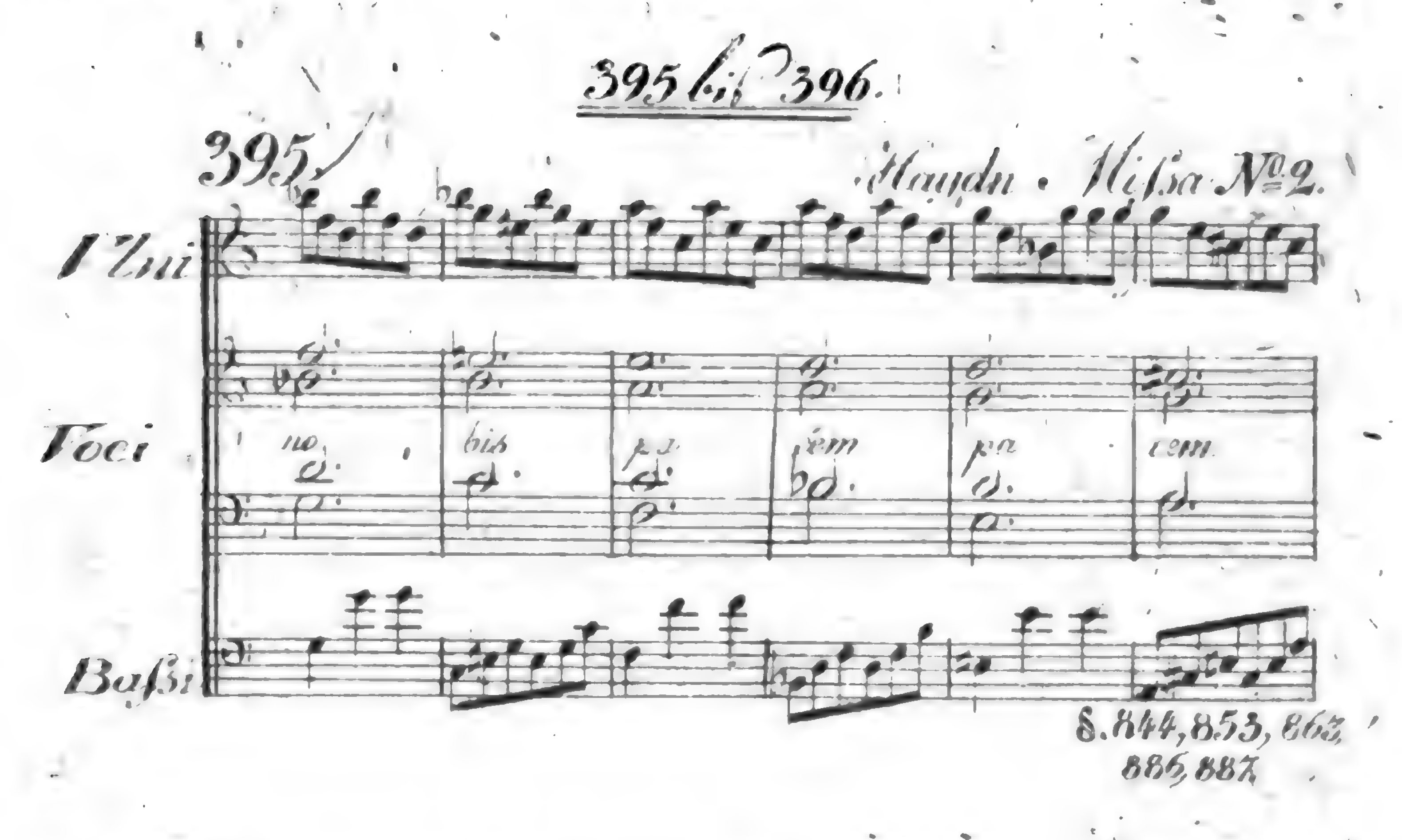
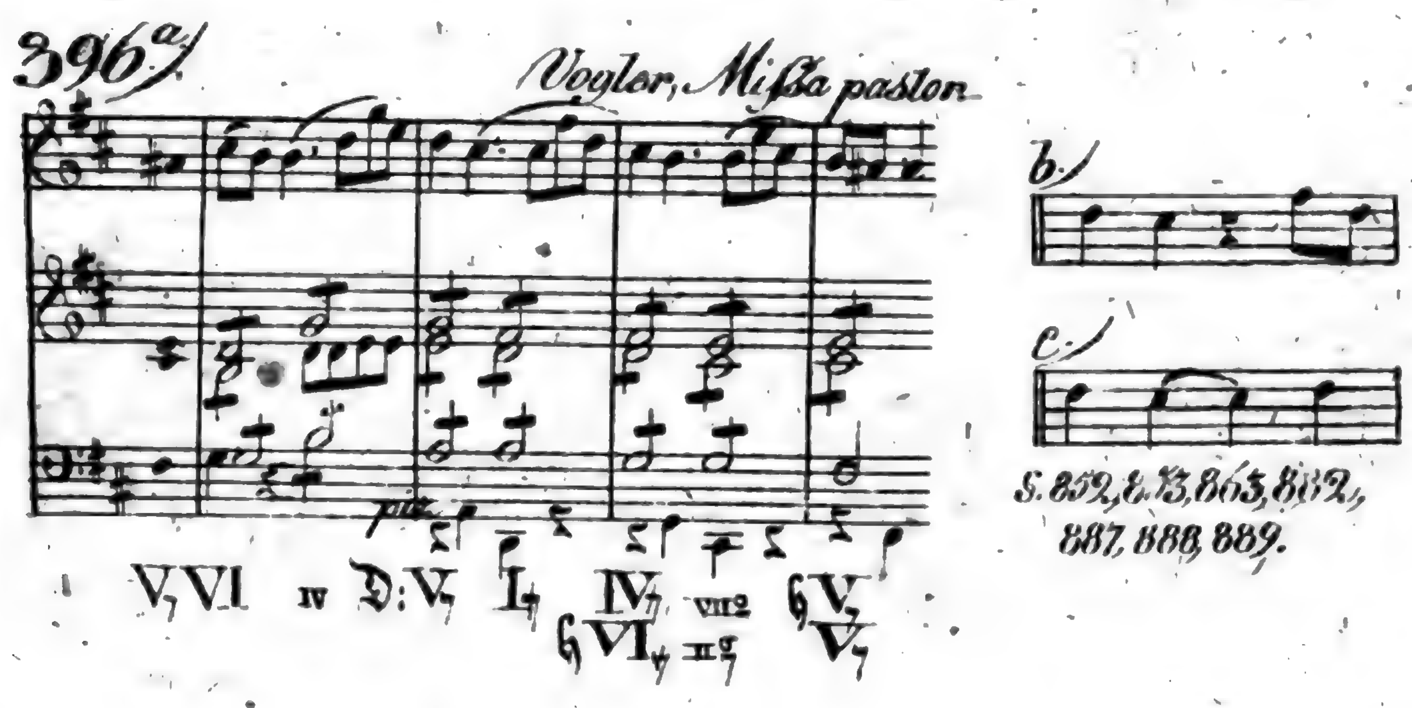
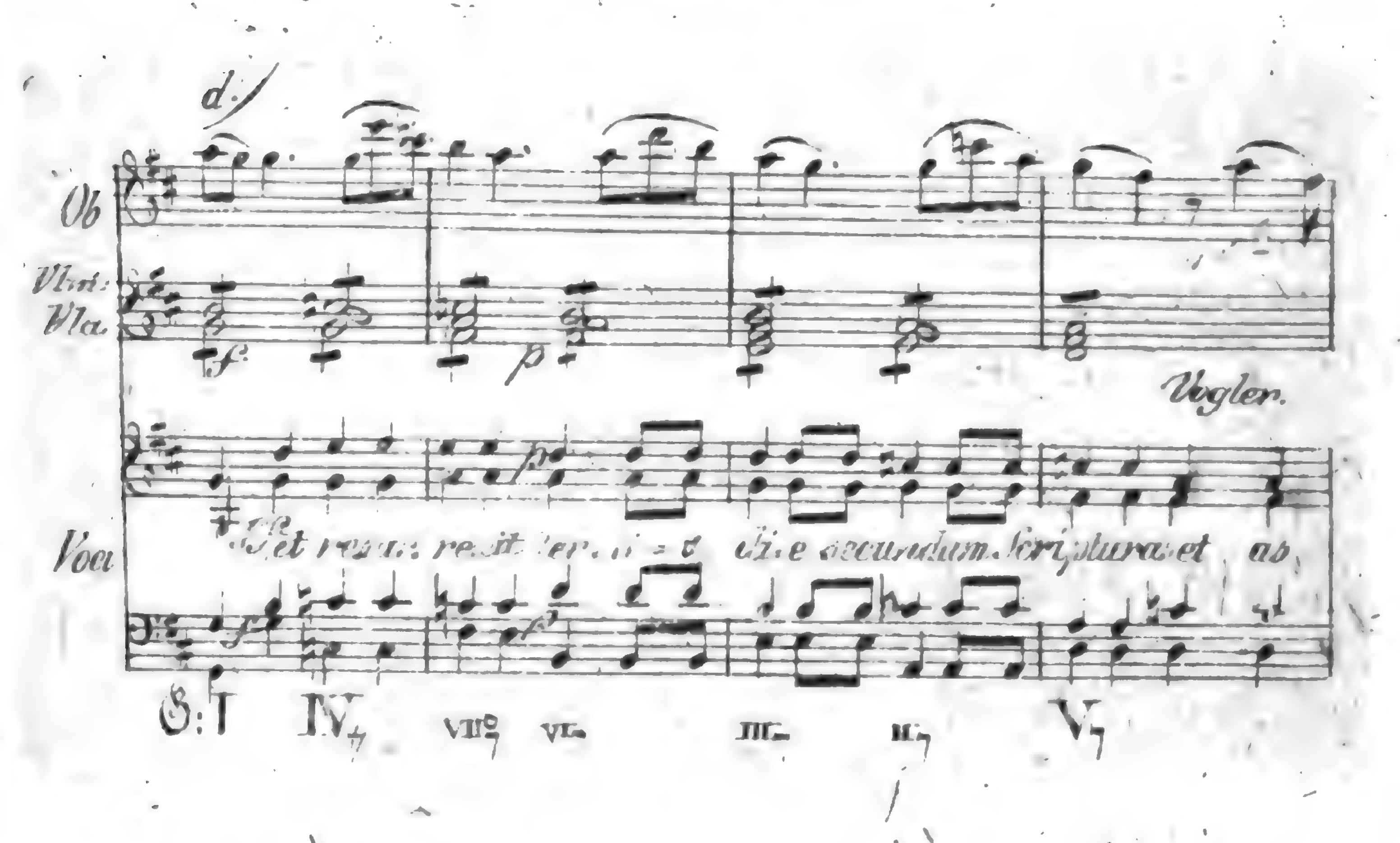
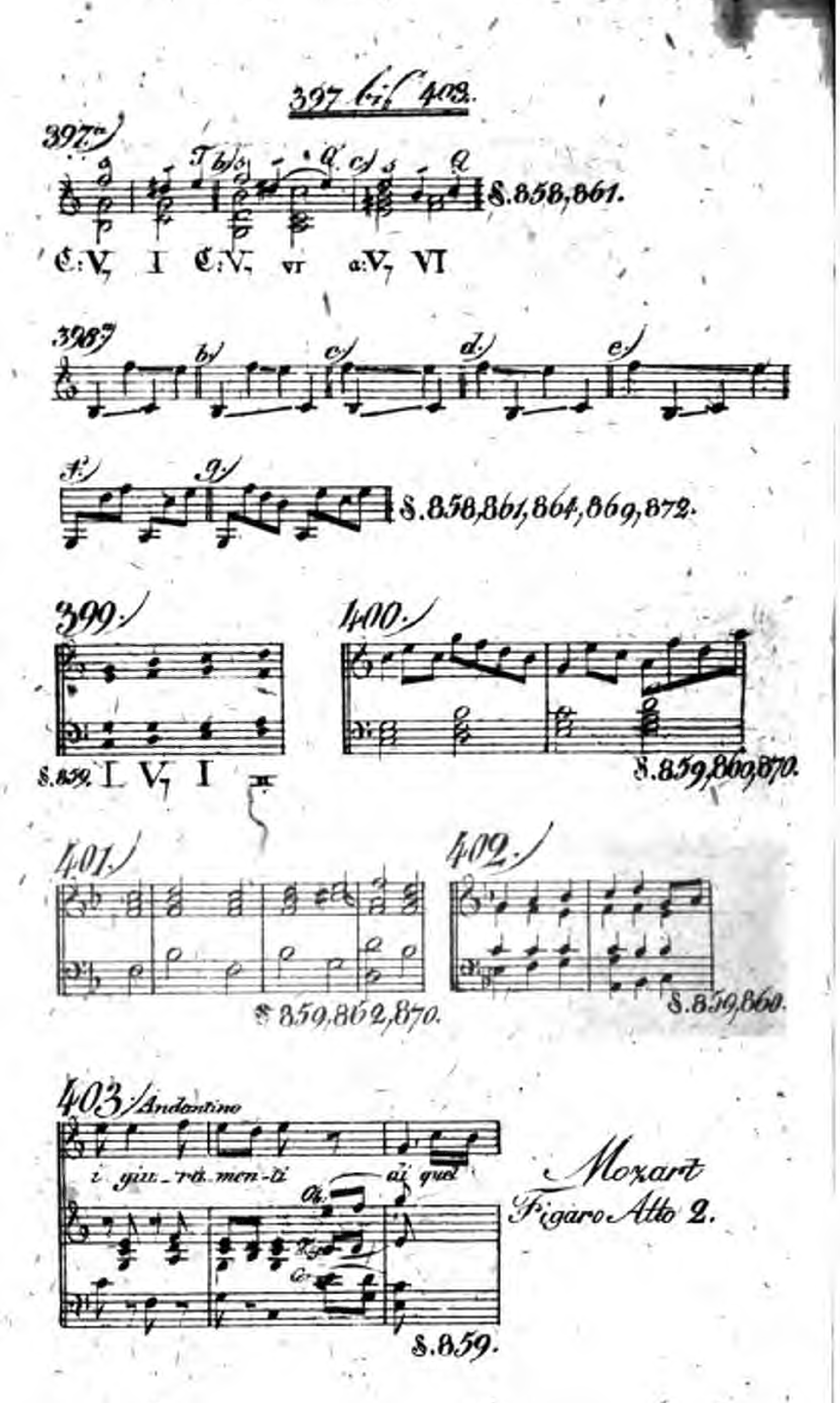
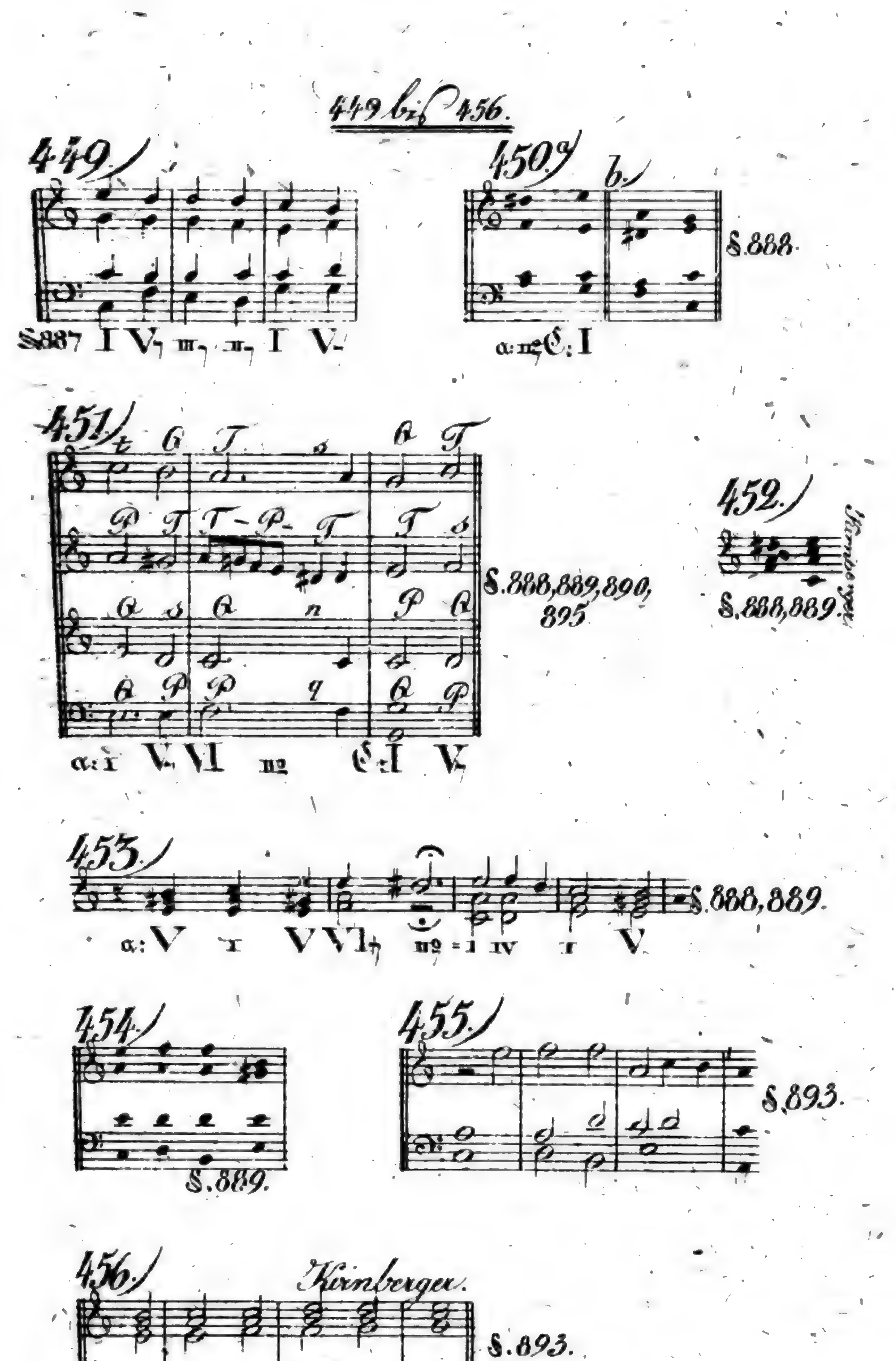
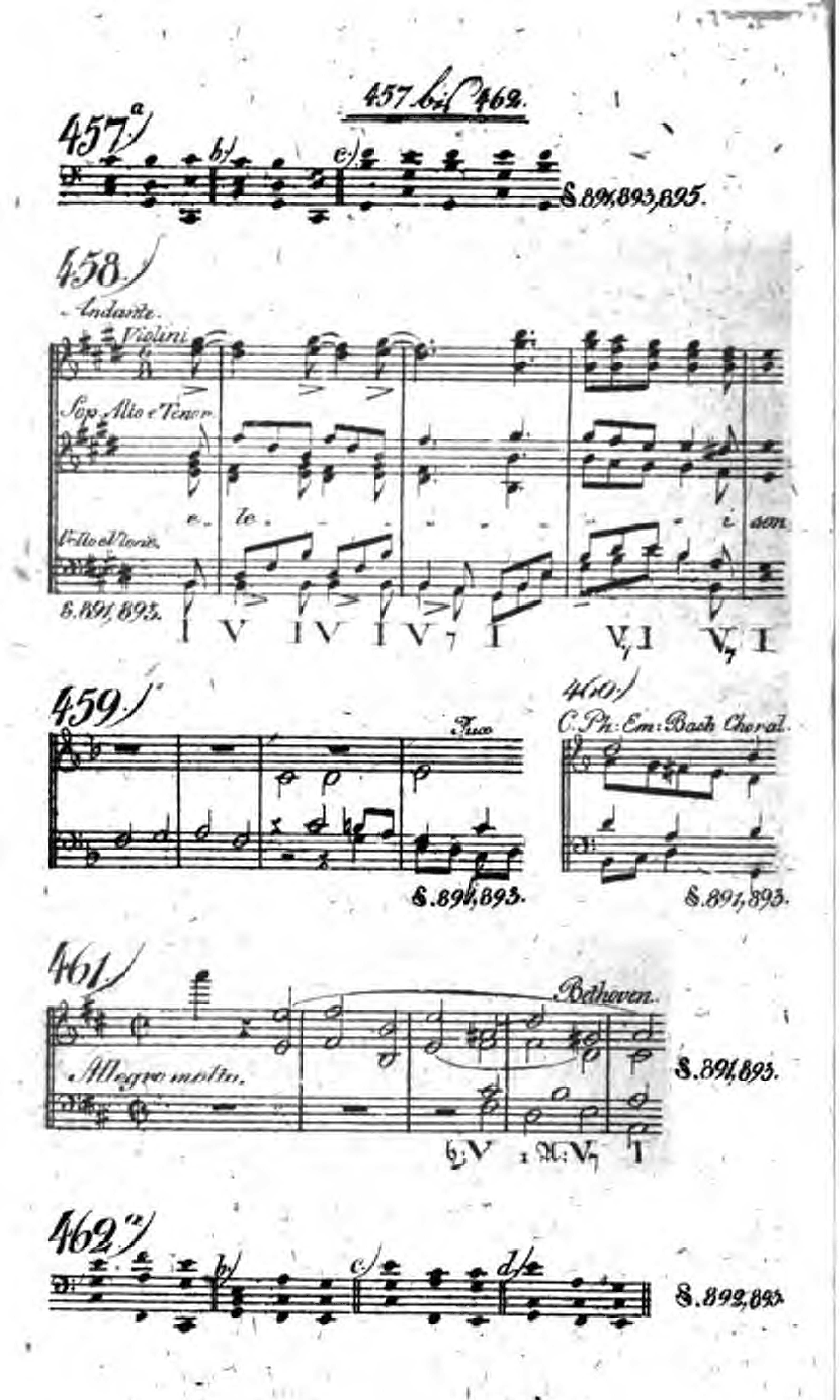
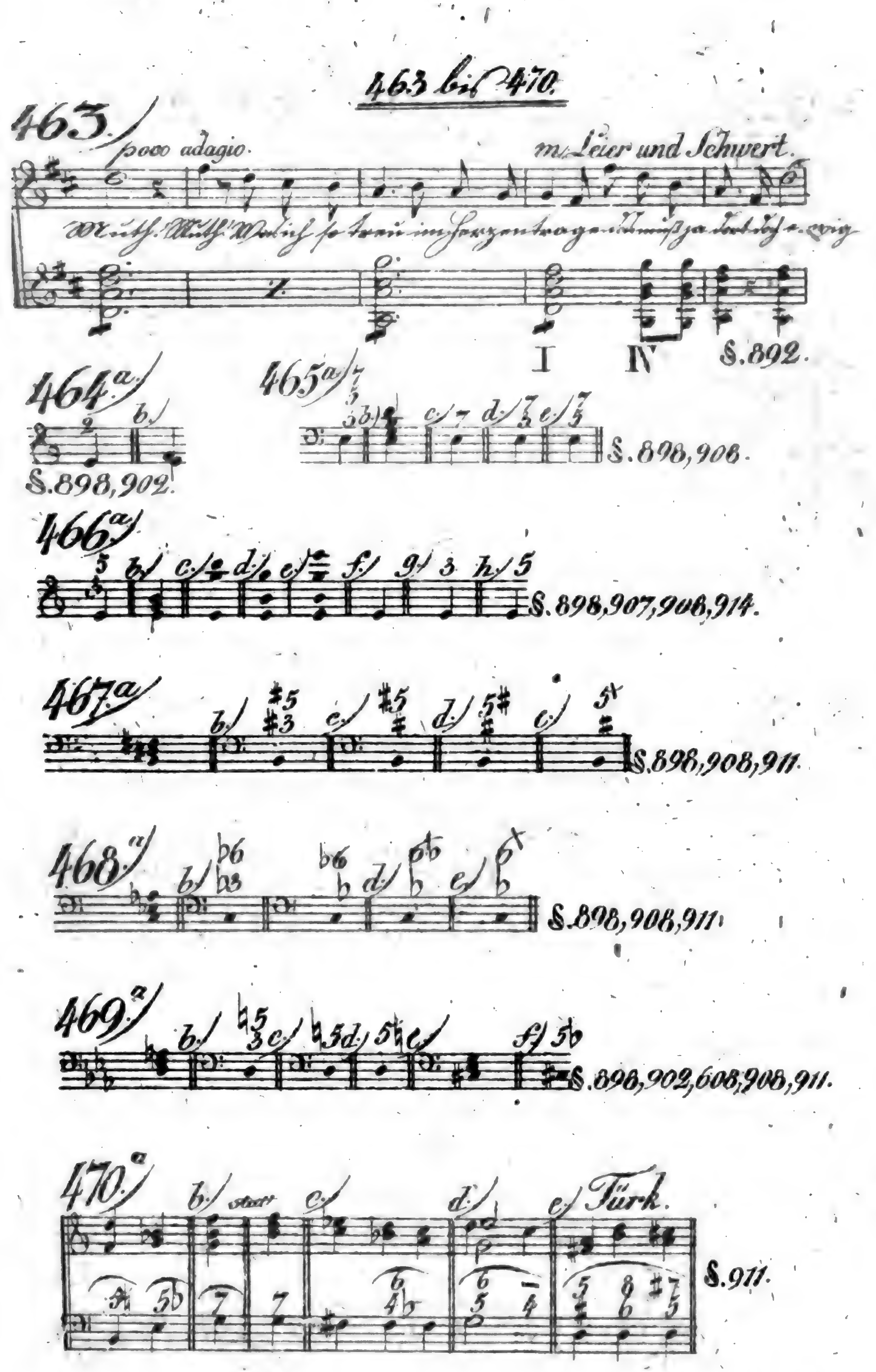
Voci.

dona nobis pacem

Haydn Missa No. 2.

G: IV vii V7

S. 844, 850, 882, 887, 889.

Haydn Missa No. 4.

Digitized by Google

392 bis 394.
392.
Haydn
§ 844, 851, 852, 853, 863, 874, 886, 887.
393.
Haydn Schöpfung.
§ 844, 851, 852, 886, 887.
394.
b.
c.
d.
Largo
§ 844, 851, 852, 853, 863, 874, 887.
e.
f.
g.

395 bis 396.
395./
Haydn. Missa No 2.
I Vlni
Voci
no bis pa cem pa cem
Bassi
S. 844, 853, 863,
886, 887.

396 a./
Vogler, Missa pastor.
b./
c./
S. 852, 853, 863, 882,
887, 888, 889.

d./
Ob
Vlni:
Vla
Vogler.
Voci
secundum Scripturas et

Digitized by Google

Digitized by Google

457 a)
b)
c)
§. 891, 893, 895.
458.)
Andante.
Violini
Sop. Alto e Tenor
e. le. - - - - - - - - i son
V. llo e Viol.
§. 891, 893.
I V I V I V7 I V7 I V7 I
459.)
Fuo
§. 891, 893.
460.)
C. Ph: Em: Bach Choral.
§. 891, 893.
461.)
Bthoven.
Allegro molto.
§. 891, 893.
V 1 V7 I
462 a)
b)
c)
d)
§. 892, 893.

463 bis 470.
463.)
poco adagio
m. Leier und Schwert.
I
IV
§.892.
464 a.)
b.)
§.898,902.
465 a.)
c.)
d.)
e.)
§.898,906.
466 a.)
b.)
c.)
d.)
e.)
f.)
g.)
h.)
§.898,907,908,914.
467 a.)
b.)
c.)
d.)
e.)
§.898,908,911.
468 a.)
b.)
d.)
e.)
§.898,908,911.
469 a.)
b.)
c.)
d.)
e.)
f.)
§.898,902,608,908,911.
470 a.)
b.)
statt
c.)
d.)
e.)
Türk.
§.911.

471.[2])

471a bis g

b.)

c.)

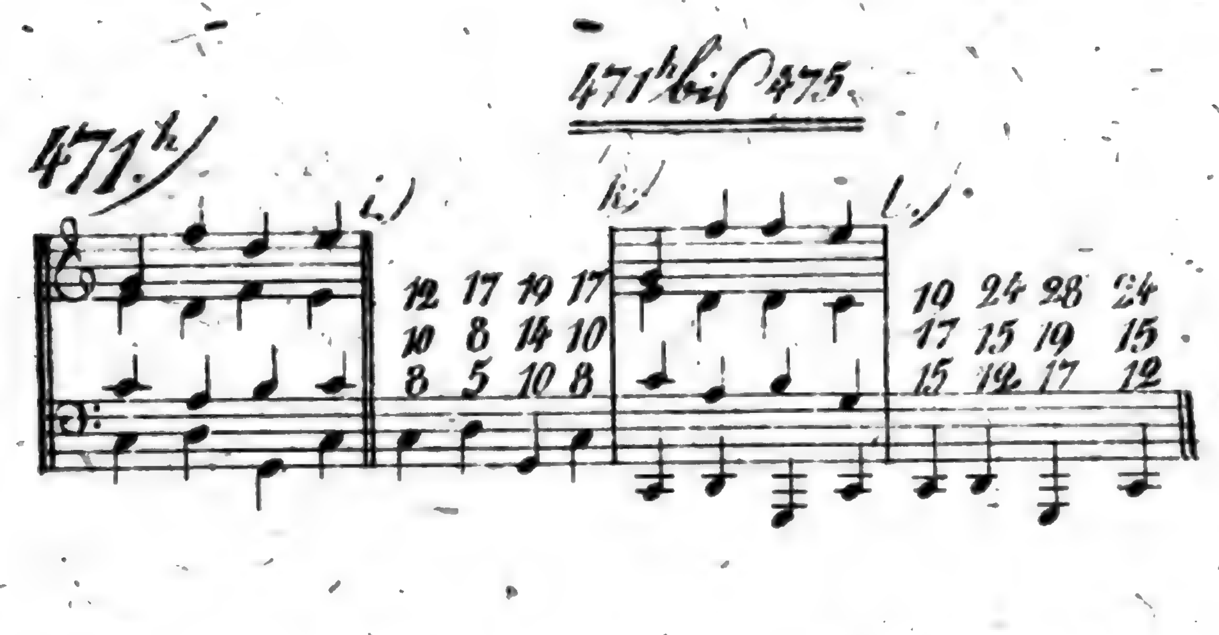
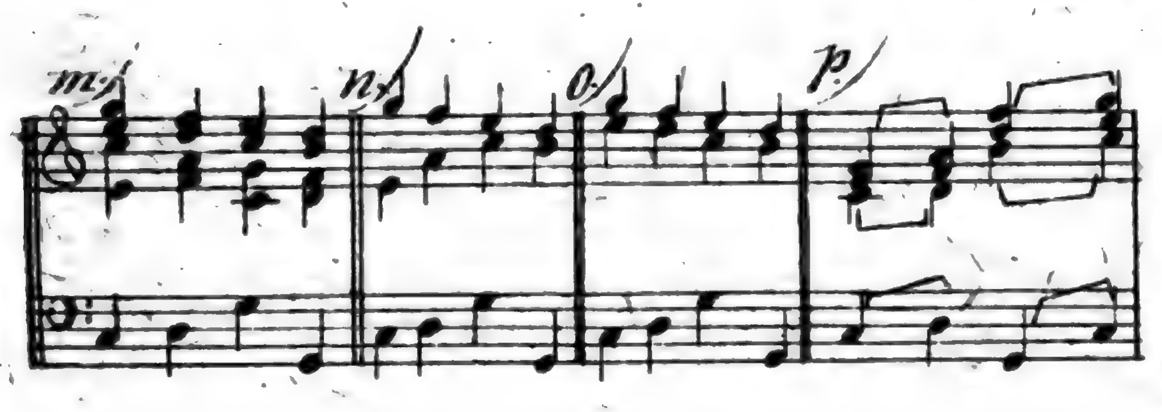
d.)

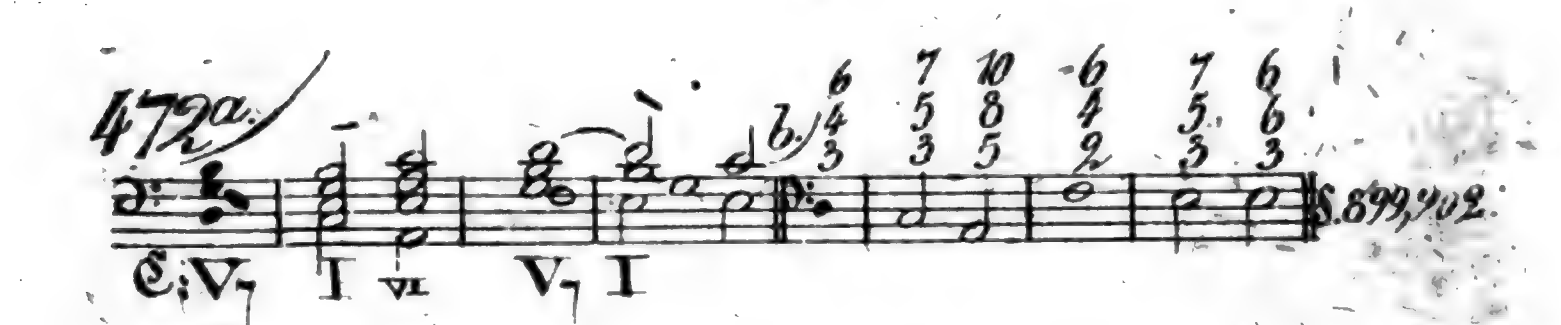
e.)

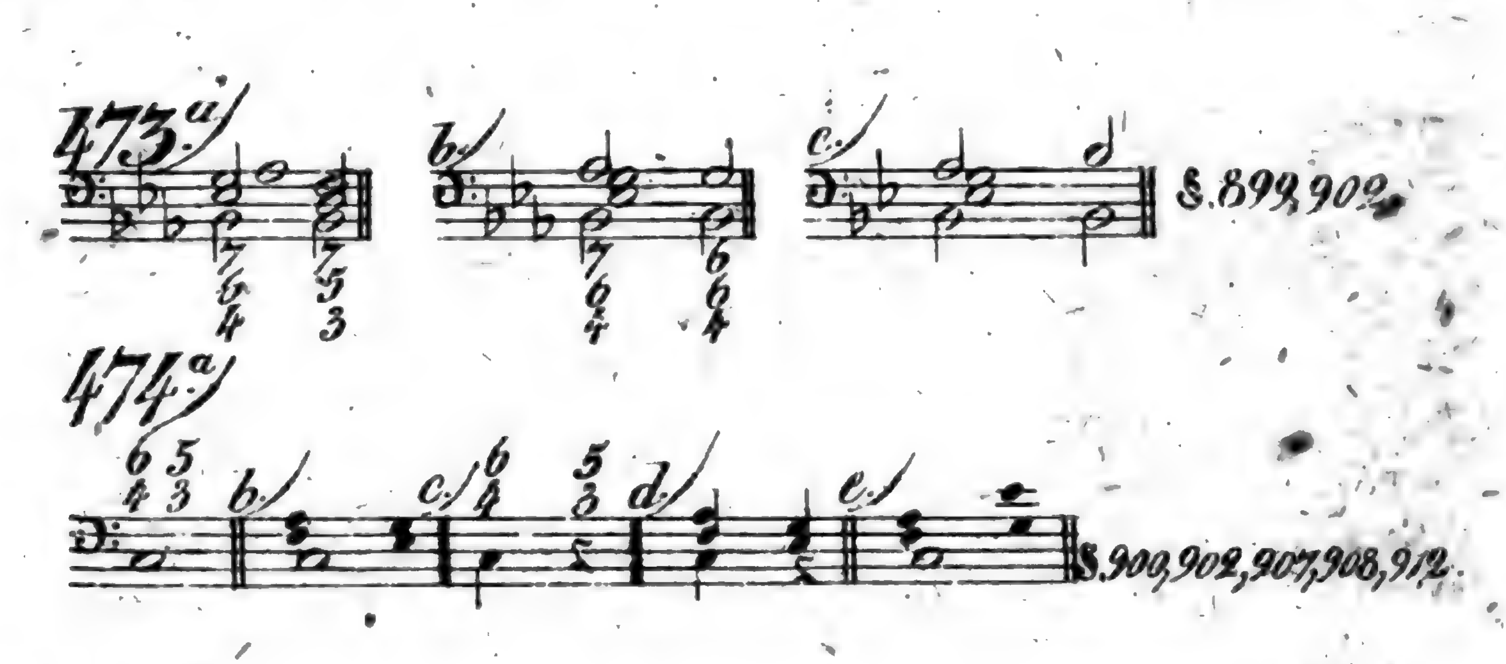
f.)

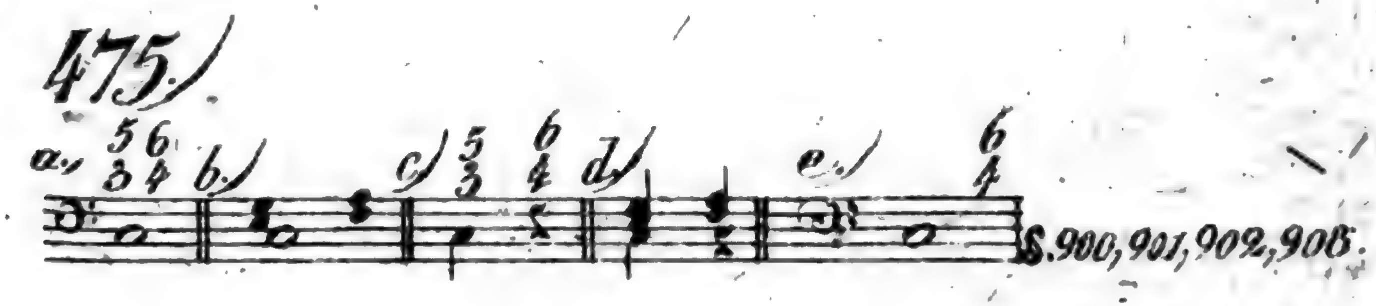
g.)

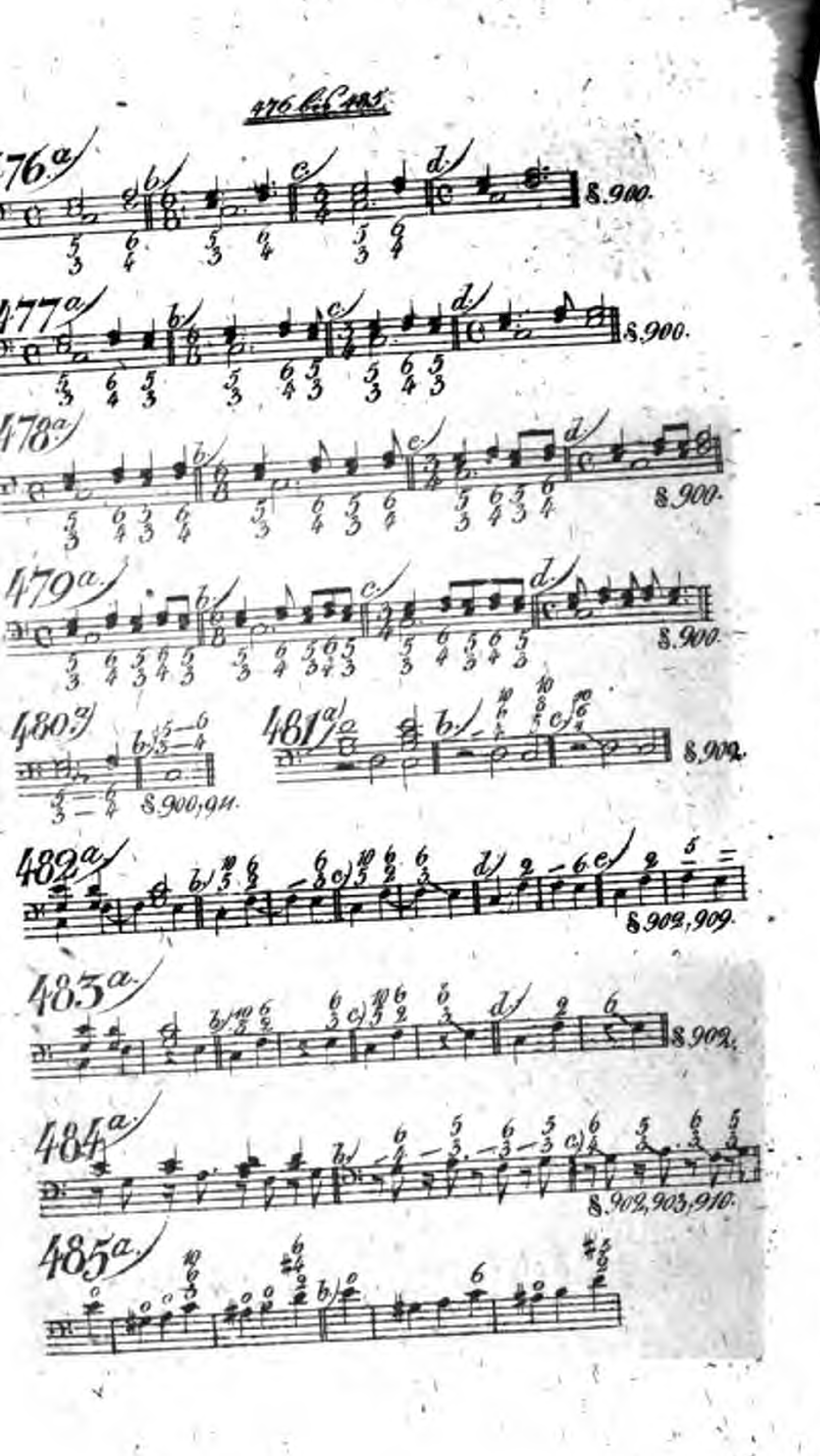
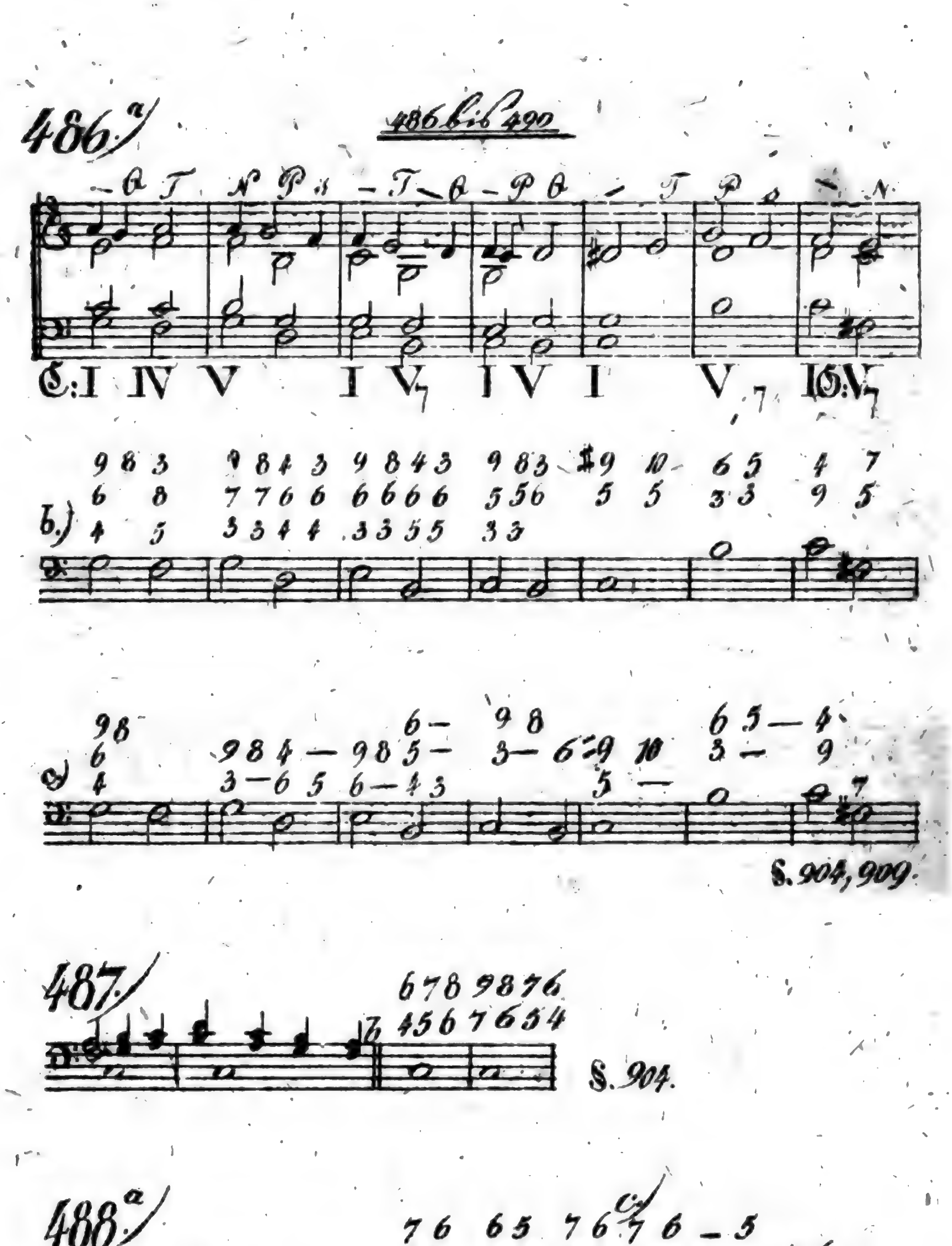
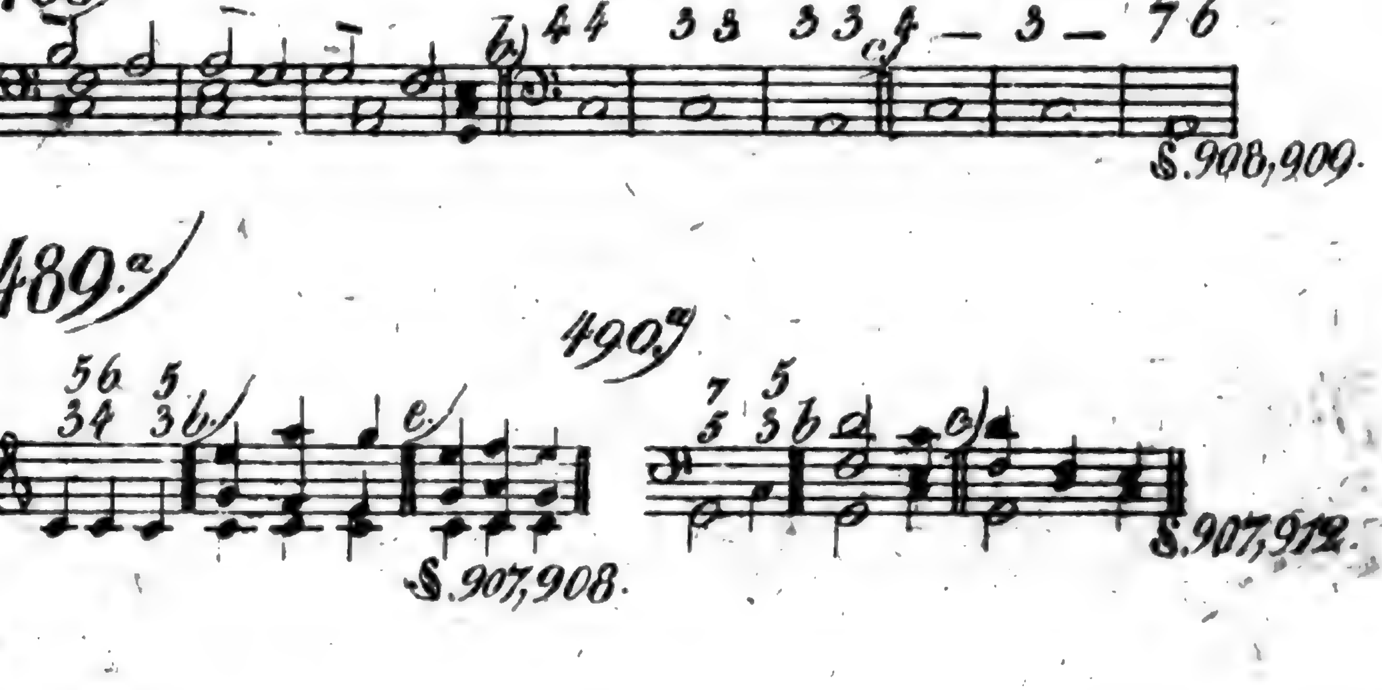
§. 898, 902, 904, 905, 906, 907, 908, 912, 913.

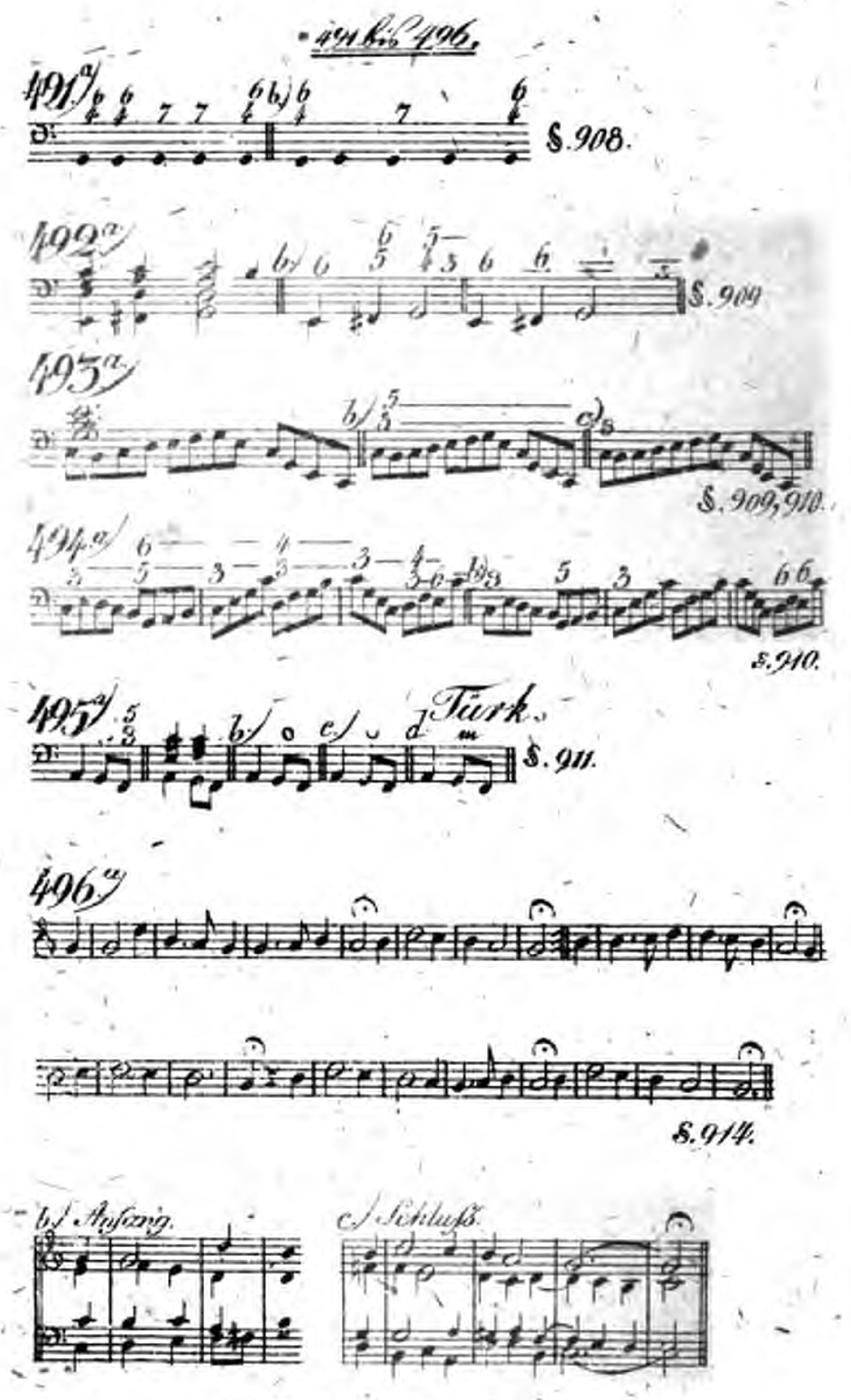
471h bis 475.

471.h)
i.)
12 17 19 17
10 8 14 10
8 5 10 8
k.)
l.)
19 24 28 24
17 15 19 15
15 12 17 12

m.)
n.)
o.)
p.)

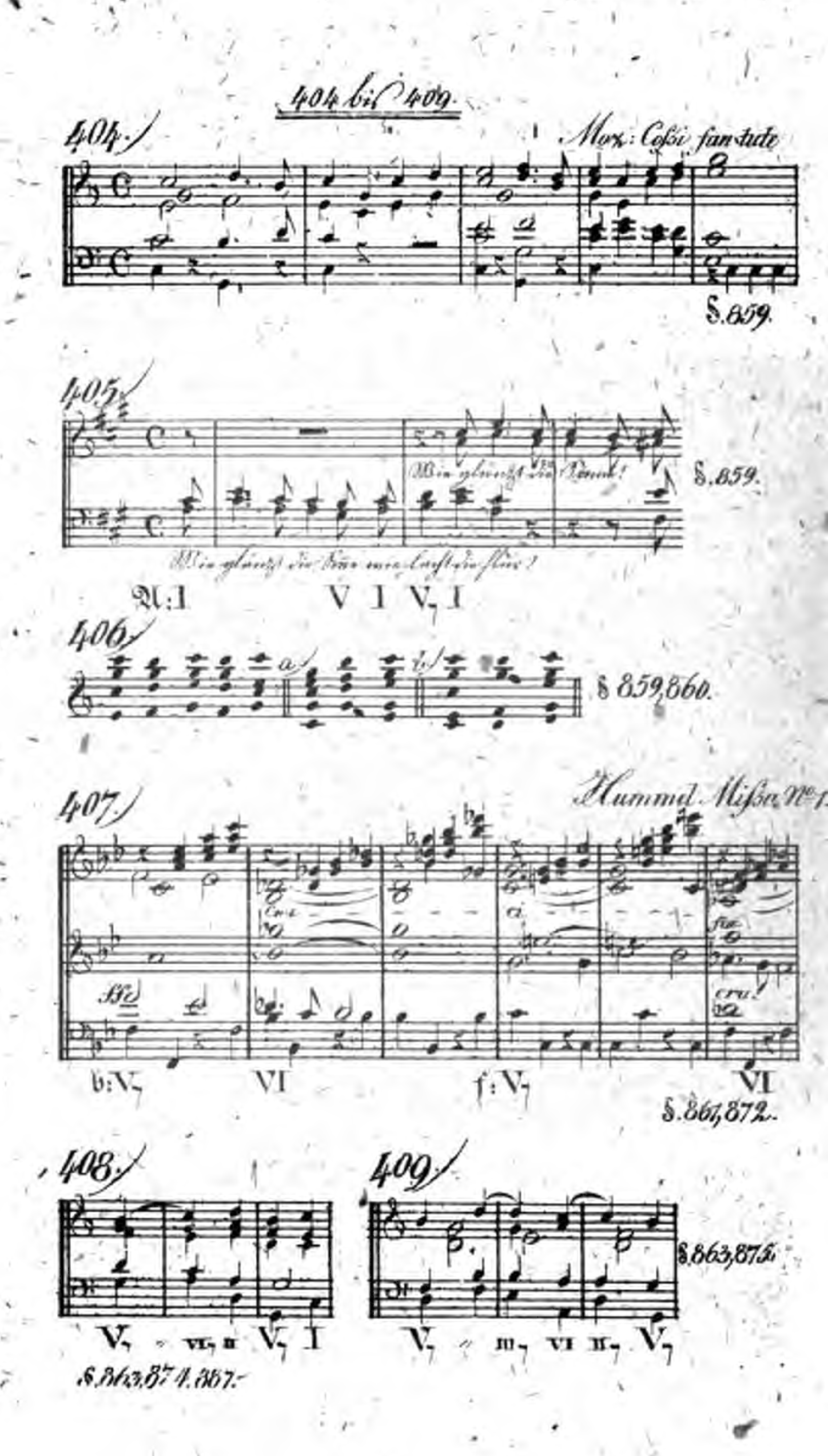

472a.)
C: V7 I VI V7 I
b.)
6 4 3
7 5 3
10 8 5
6 4 2
7 5 3
6 6 3
S. 899, 902.

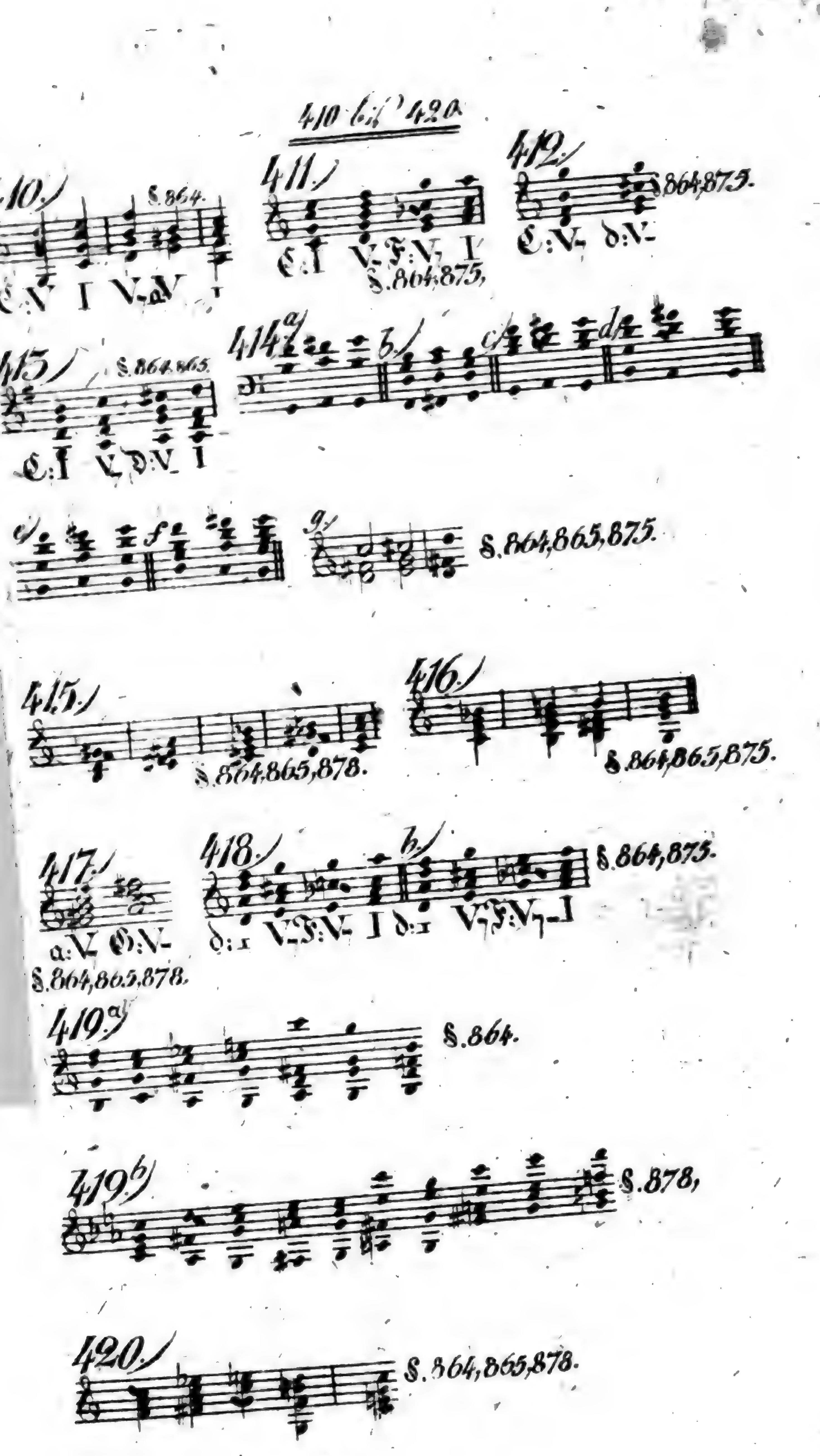
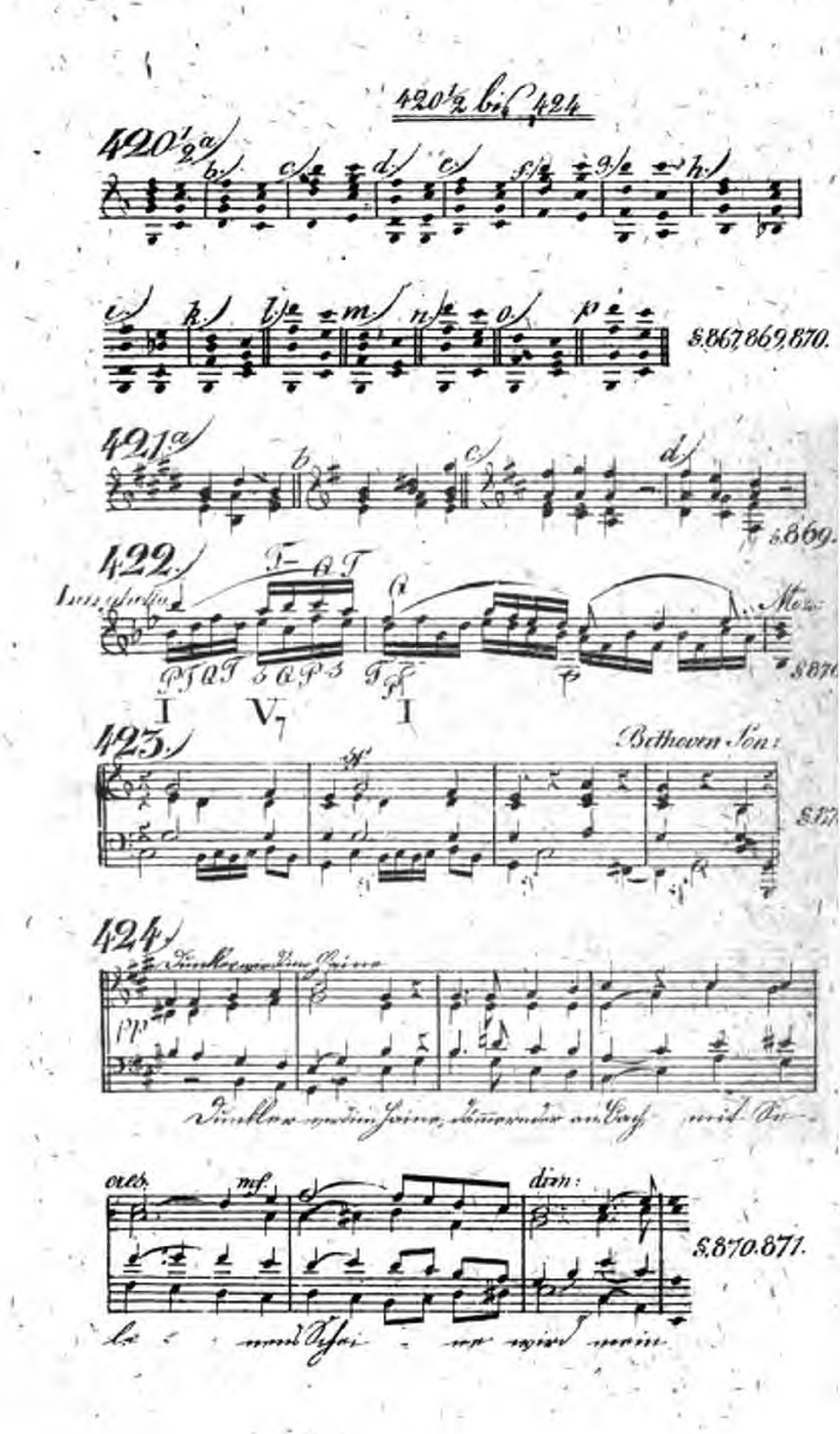
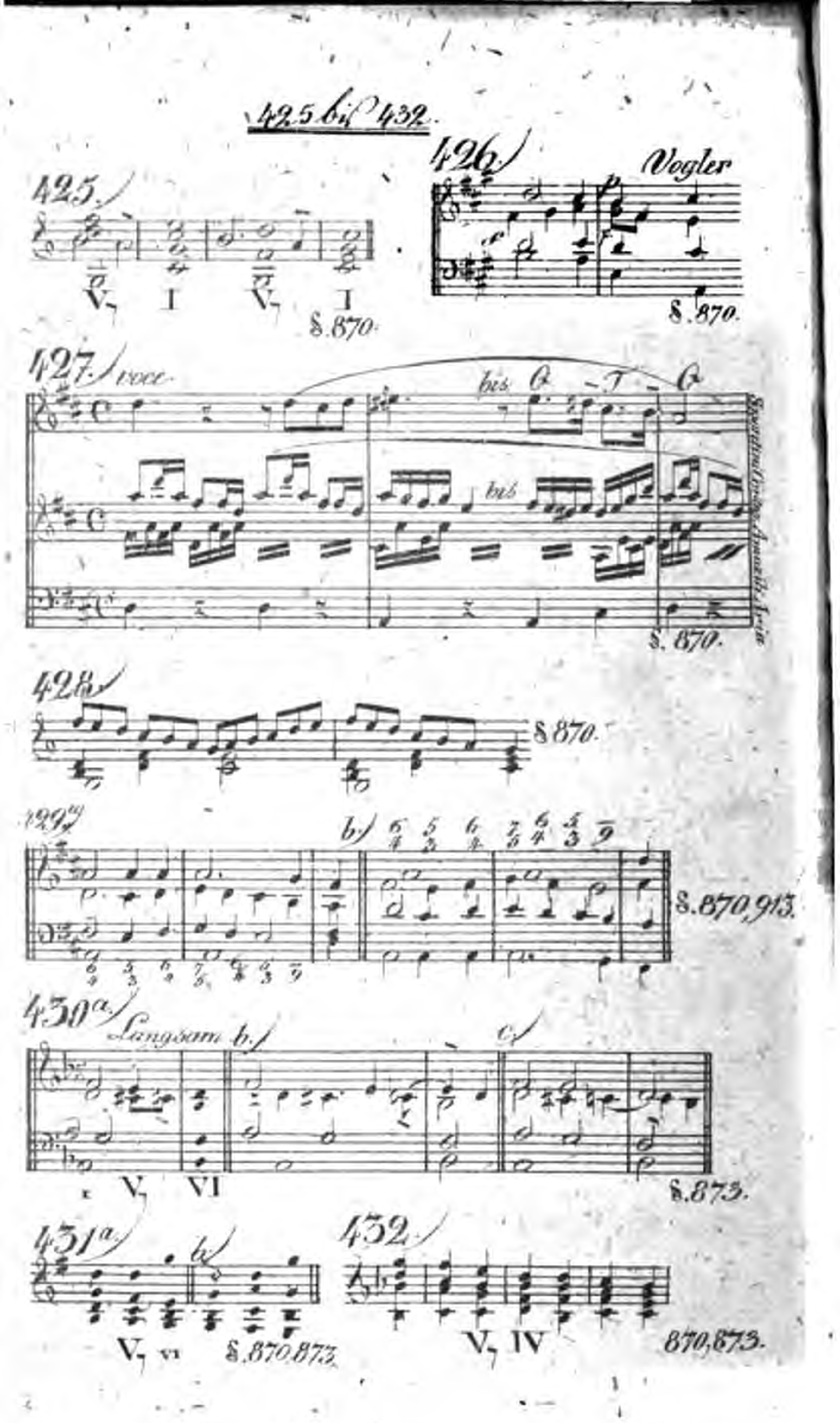
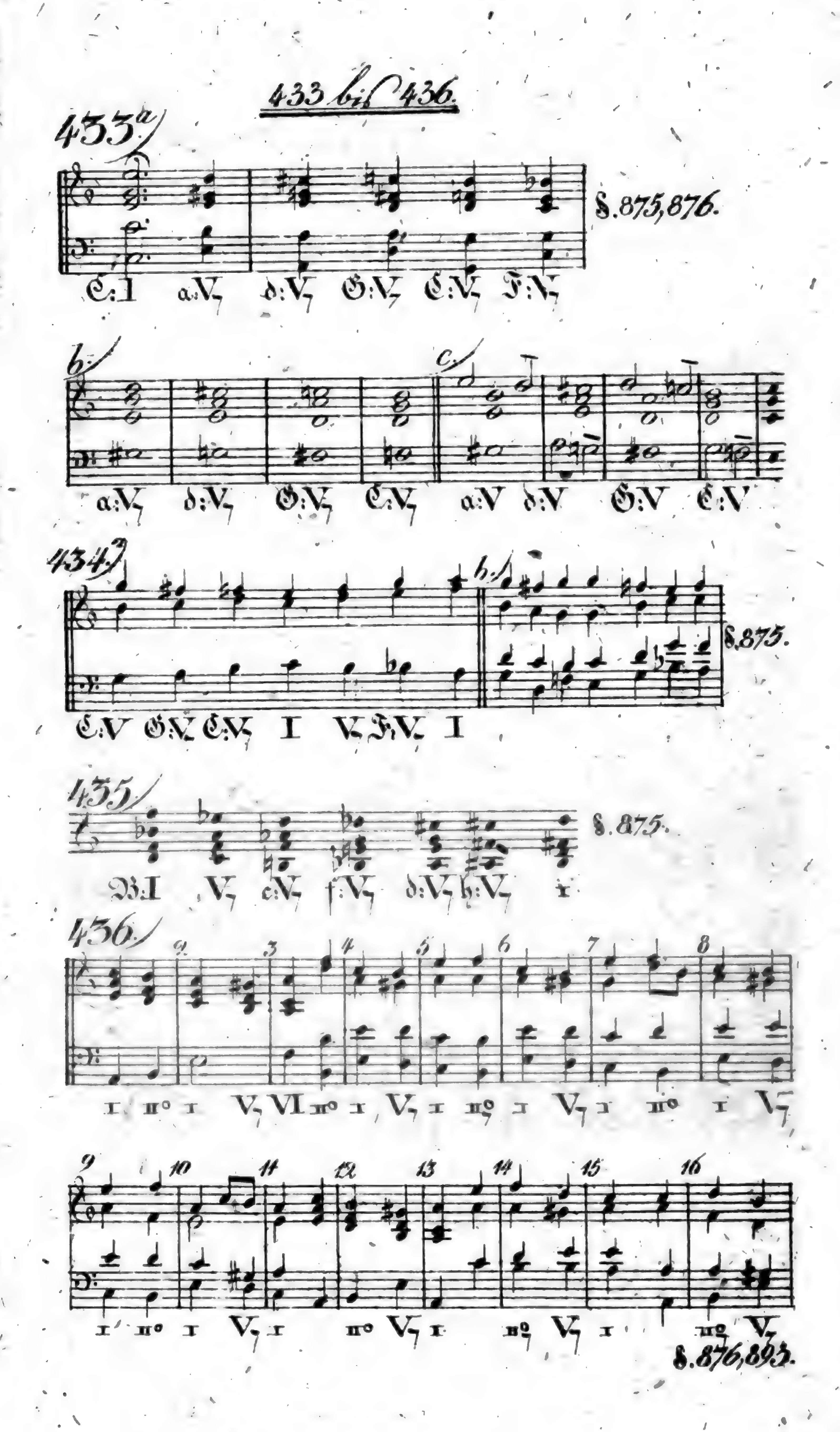
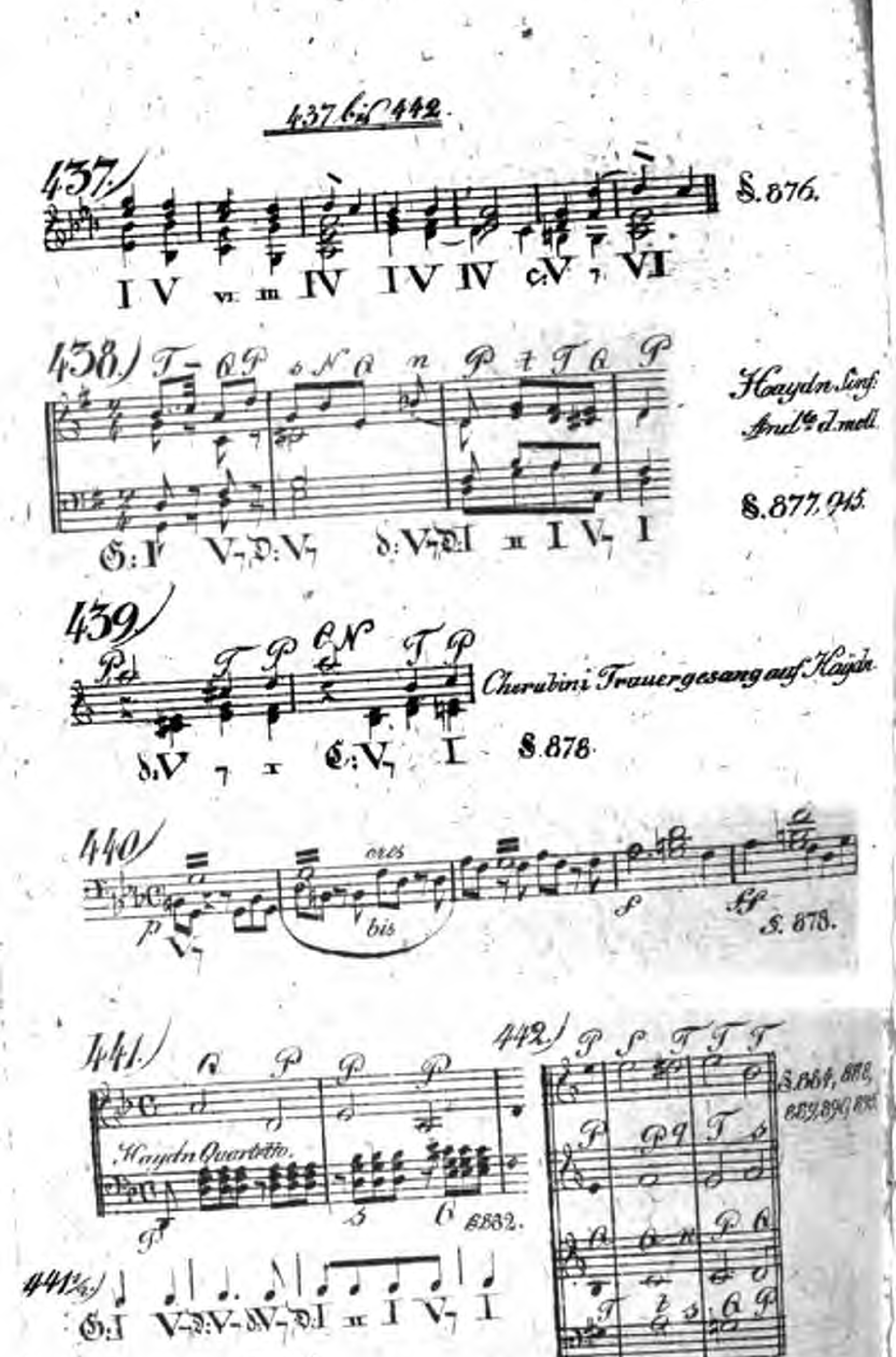
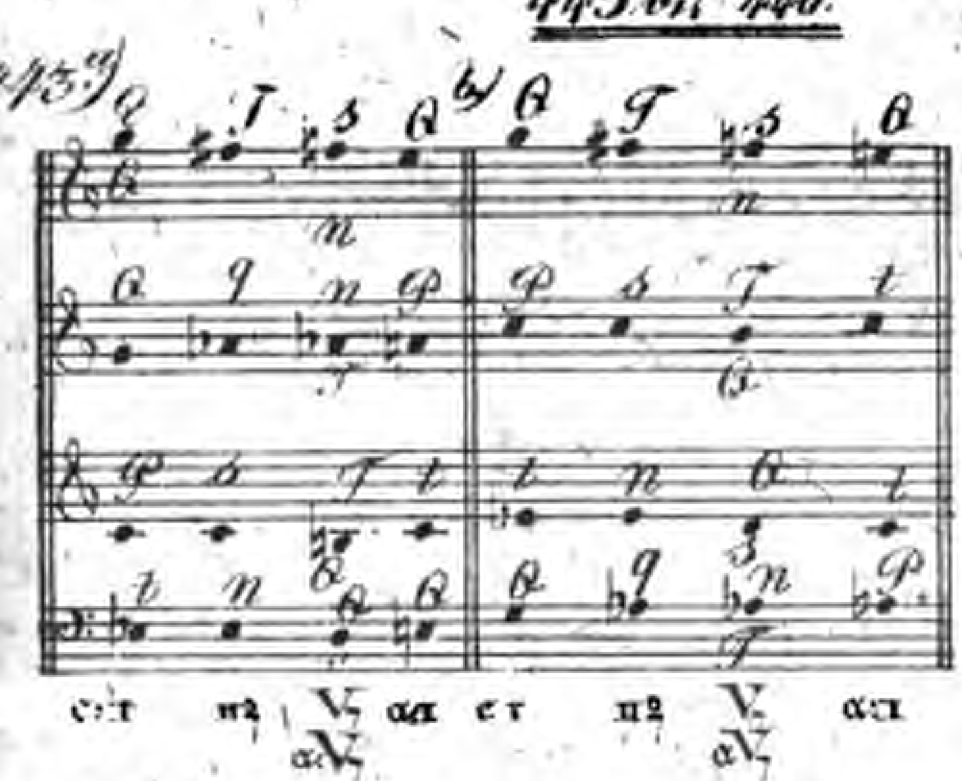
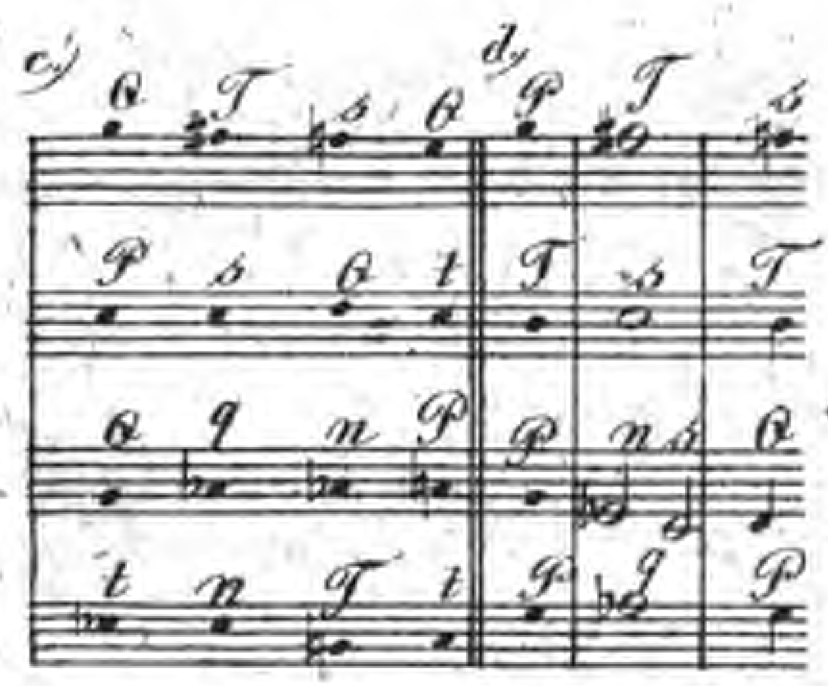
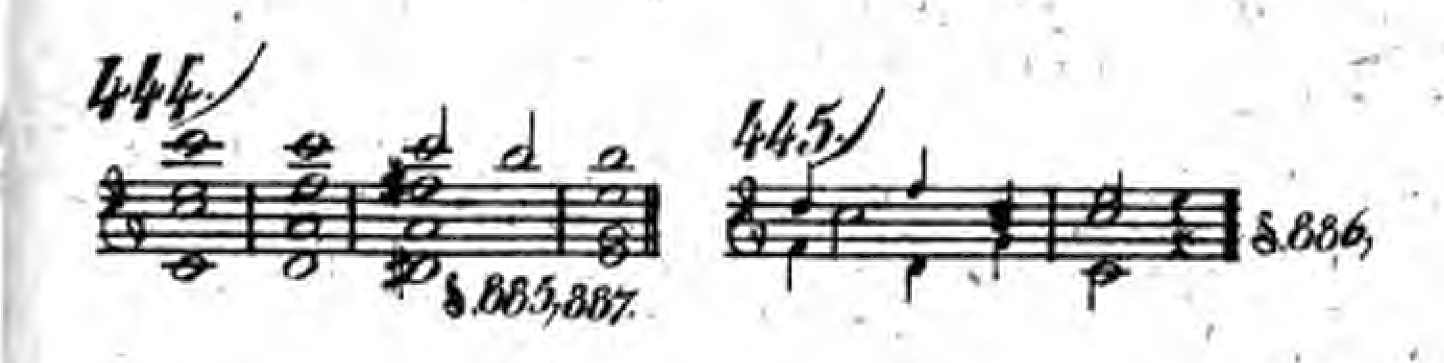
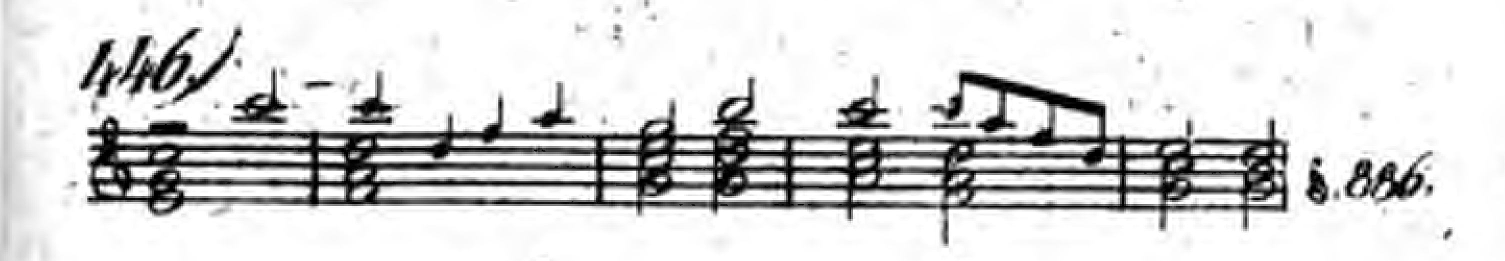

473a.)
7 6 4
7 5 3
b.)
7 6 4
6 6 4
c.)
S. 899, 902.
474a.)
6 4
5 3
b.)
c.)
6 4
5 3
d.)
e.)
S. 900, 902, 907, 908, 912.

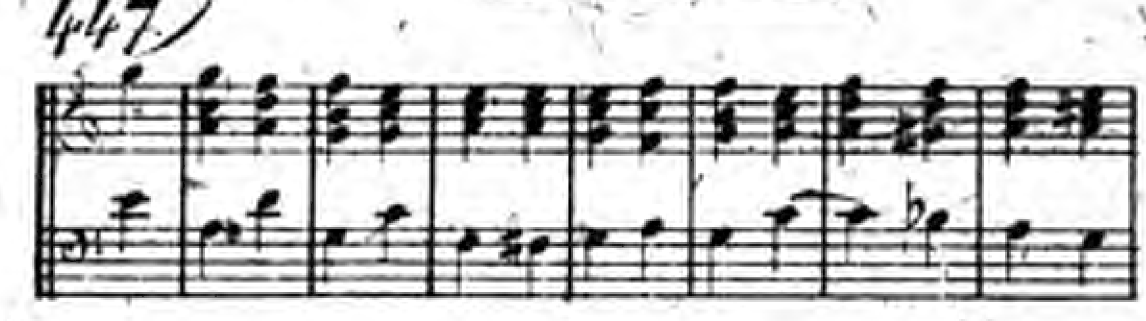

475.)
a.)
5 3
6 4
b.)
c.)
5 3
6 4
d.)
e.)
6 4
S. 900, 901, 902, 908.


476 b. 485.
476 a) b) c) d) §.900.
477 a) b) c) d) §.900.
478 a) b) c) d) §.900.
479 a) b) c) d) §.900.
480 a) b) §.900,911.
481 a) b) c) §.902.
482 a) b) c) d) e) §.902,909.
483 a) b) c) d) §.902.
484 a) b) c) §.902,903,910.
485 a) b)



Digitized by Google

Ende des Notenhefts.

Digitized by Google

Digitized by Google


410
§.864.
411
C: I V-F: V-I
§.864,875,
412
§.864,875.
C: V- d: V-
413
§.864.865.
C: I V d: V I
414 a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
§.864,865,875.
415
§.864,865,878.
416
§.864,865,875.
417
a: V G: V-
§.864,865,878.
418
b)
§.864,875.
d: I V-F: V- I d: I V7 F: V7-I
419 a)
§.864.
419 b)
§.878,
420
§.864,865,878.

420½ bis 424
420½ a)
S. 867, 869, 870.
421 a)
S. 869.
422.)
I V7 I
S. 870
423.)
Bethoven Son:
424.)
S. 870. 871.

425 bis 432.
425.)
V7 I V7 I
§. 870.
426.)
Vogler
§. 870.
427.) voce
bis
bis
§. 870.
428.)
§. 870.
429 a)
b)
§. 870, 913.
430 a.)
Langsam
b.)
c.)
V7 VI
§. 873.
431 a)
b)
V7 vi
§. 870. 873.
432.)
V7 IV
870, 873.

433 bis 436.
433a)
§.875,876.
C:I a:V7 d:V7 G:V7 C:V7 F:V7
b)
a:V7 d:V7 G:V7 C:V7
c)
a:V d:V G:V C:V
434a)
b)
§.875.
C:V G:V7 C:V7 I V7 F:V7 I
435)
§.875.
B:I V7 c:V7 f:V7 d:V7 h:V7 I
436)
I II° I V7 VI II° I V7 I II° I V7 I II° I V7
I II° I V7 I II° V7 I II° V7 I II° V7
§.876,893.

437 bis 442.
437.)
§.876.
438.)
Haydn Sinf. Andte d.moll
§.877.915.
439.)
Cherubini Trauergesang auf Haydn
§.878.
440.)
cres
bis
§.878.
441.)
Haydn Quartetto.
§.882.
441½.)
§.915.
442.)

§. 884,888,889,890 895.





§. 886.

448 a)

b)

a:V VI₇ n² c:n² 1 V. a:V VI₇ n² c:n² C:I V₇

c)

a:V VI₇ n² c:n² Des:I V.

§. 886, 888, 889, 890, 895.

Digitized by Google

MAY 28 1935
Digitized by Google

Digitized by Google